This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

8537.14.6

The gift of

K. McKENZIE

HARVARD COLLEGE LIBRARY

298
79

Franz Grillparzers

hellenische Trauerspiele,

auf ihre litterarischen Quellen und Vorbilder geprüft.

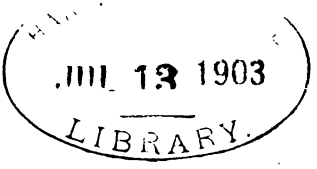
Von

Dr. Julius Schwering.

C

Paderborn.
Druck und Verlag von Ferdinand Schöningh.
1891.
Zweigniederlassungen in Münster i. W., Osnabrück und Mainz.

48507.14.6
3



McKenzie.

„Es ſtand in weiheloſer Öde
Einſam ein Nachgeborner auf,
Ein gottbegnadeter Tragöde
Begann den raſchen Siegeslauf.
Aus der Romantik Jugendwildnis,
Wo er den erſten Kranz ſich brach,
Zog ihn der ernſten Muſe Bildnis
Auf vielverſchlung'nem Pfad ſich nach.
Sie führt ihn, der ihr fromm vertraute,
In alter Sagen Dämmernis,
Ein kühner Dichter-Argonaute,
Zu retten dort ihr „goldnes Vließ".
Und als nach Haus die Segel ſchwellen,
Umrauſchen ihn auf ſich'rer Bahn
„Des Meeres und der Liebe Wellen"
Und „Sapphos Schatten ſchwebt heran."

Paul Heyſe, Gedichte. S. 113.

Meinem geliebten Bruder

gewidmet.

I.

Sappho.

Antikisierende Jugenddichtungen. Zeit, Anlaß der Entstehung und Erfolg der „Sappho“.

Franz Grillparzer war zeitlebens ein begeisterter Verehrer Thorwaldsens. Noch als Greis erinnerte er sich mit lebhafter Freude jenes Tages in Rom, da er, ein schönheitsdurstiger, achtundzwanzigjähriger Jüngling, zum erstenmal die plastischen Meisterwerke des nordischen Künstlers schaute, da er sich versenkte in die himmlische Unschuld des Ganymed, in die unbändige Kraftfülle des Herkules und in die wunderbare Formenschönheit jenes berühmten Basreliefs, welches den Triumphzug Alexanders darstellt, „dergleichen er kaum unter den Antiken gesehen hatte.“[1] „Hier fand ich,“ so hat sich der Dichter später einmal geäußert,[2] „in der Schwesterkunst verwirklicht, was mir selbst damals auf der Höhe meines Schaffens als Ideal vorschwebte,“ ein Ausspruch, welcher beweist, daß sich Grillparzer der Analogie seiner eigenen künstlerischen Ziele mit denen des großen dänischen Meisters wohl bewußt war.

Wie nämlich inmitten einer romantischen Zeit Thorwaldsen ein Nachahmer der Antike, so ist Franz Grillparzer der nachgeborene Sohn einer klassischen Epoche. Aus dem reinen Quelle hellenischer Schönheitswelt hatte Thorwaldsen schon als Jüngling geschöpft, als er den Jason schuf, jenes Heldenbild der Argonautensage, deren dunkle Gestalten gerade während seiner italienischen Reise die Brust des Dichters erfüllten. Grillparzer näherte sich demselben Borne auf einem Umwege und gewann aus ihm die Kraft zu drei Tragödien. Beide, der Bildhauer und der Dichter, führen die Wirkungen ihrer Kunst auf die einfachsten Bedingungen zurück. Wie Thorwaldsen den Statuen die Ruhe wiedergab im Gegensatze zu der wilden

[1] Vergl. Franz Grillparzers sämtliche Werke. Vierte Ausgabe. Stuttgart 1887. Bd. XV S. 235 f.

[2] In einem Briefe vom 10. Mai 1870 an Frau Oberst von Schwarzbeck zu Graz, eine Verwandte Grillparzers, welcher ich mehrere interessante Notizen über ihn verdanke.

Beweglichkeit des Barockstils und den verdorbenen Reliefstil zu griechischer Reinheit wiederherstellte, so suchte angesichts einer verwildernden Dramatik der östreichische Dichter seine Schöpfungen der ruhigen Plastik und einfachen Schönheit des hellenischen Trauerspieles wieder zu nähern. Beiden eigentümlich ist eine geniale Darstellungsgabe des Naiven; auch in dem deutschen Dichter der „Hero" lebte etwas von homerischer Natur und entfaltete sich in Unschuld, Einfalt und Anmut. Aber die Hingabe an das antike Ideal vermochte nicht die ganze Seele des Dramatikers zu füllen. Im zwiefachen Anreiz klassischer und romantischer Elemente griff er bald zu diesen, bald zu jenen, ähnlich wie Thorwaldsen sich später mehr von der Antike abwandte und christliche Kunstwerke schuf. Aber wie man in diesen die Wärme und Innigkeit seiner Jugendschöpfungen vermißt, so reicht auch kein Drama Grillparzers an jene hinan, deren Stoff er dem hellenischen Sagenkreise entnommen hat. In ihnen begrüßen wir die schönsten Schätze seines geistigen Erbes. —

Schon in Grillparzers frühesten Dichtungen findet sich seine Hinneigung zur Antike dramatisch ausgeprägt. Diese poetischen Jugendversuche, an sich ohne größeren ästhetischen Wert, aber bedeutungsvoll für das Verständnis der dichterischen Persönlichkeit Grillparzers, weil sie uns tiefe Einblicke in sein geistiges Werden gestatten, sind zumeist in den Jahren von 1807 bis 1814 entstanden, also in einer Zeit, in welcher die romantische Richtung in Deutschland zum Durchbruche gelangte und auch schon in Östreich durch die Bemühungen der Gebrüder Schlegel Anhänger gefunden hatte. Sie sind von den verschiedenartigsten Vorbildern beeinflußt und lassen sich fast sämtlich auf Anregungen zurückführen, welche der junge Dichter aus den Werken Schillers, Goethes, Körners, Ifflands und Werners, sowie durch das Studium Shakespeares und der Italiener Alfieri, Gozzi und Metastasio empfing. Vorherrschend ist in diesen Schöpfungen der Einfluß unserer Klassiker. Die „Blanka von Kastilien", das einzige Trauerspiel, welches Grillparzer damals vollendet hat, erscheint als eine Nachahmung des „Don Carlos" und ist dabei reich an Reminiscenzen aus dem „Wallenstein" und der „Braut von Messina". Etwa seit dem Jahre 1810 ist eine Annäherung Grillparzers an Goethe bemerkbar, und dieser den Griechen so nah verwandte Geist weckte am meisten in ihm den Sinn für die reinen Formen des hellenischen Schönheitskultus. Nach dem Vorbilde des Dichters der „Iphigenie" versuchte sich sein erwachendes Talent an antiken Stoffen. Er schrieb 1810 die Fragmente „Psyche" und „Spartakus", 1811 die Anfangsverse einer Tragödie „Scylla".[1] Diese drei

[1] Der Vermerk: „Aus dem Italienischen übersetzt," den das Manuskript der „Scylla" trägt, berechtigt zu der Annahme, daß dieses Bruchstück bei Grillparzers Auf-

Bruchstücke sind für Grillparzers dichterische Entwicklung von Interesse. Psyches Lied von der Leda und dem Schwan kehrt in der etwa zwanzig Jahre später vollendeten Hero-Tragödie wieder,[1] und demselben Konflikt, den Grillparzer in der „Scylla" darstellen wollte, begegnen wir später in den „Argonauten". Wie nämlich die kolchische Königstochter Medea aus Liebe zu Jason, so verrät, von verbrecherischer Liebe zu dem Feinde ihres Landes, Minos, erfüllt, die megarische „Scylla" Vater und Vaterstadt.[2] Beachtenswerter noch erscheint der „Spartakus", in welchem der Dichter den Zeitgedanken ergreift und die Geschichte der Erhebung jenes kühnen thrazischen Fechters gegen die römische Gewaltherrschaft zum lebensvollen Vorbilde der Freiheitsbewegung deutscher Nation gegen die französische Unterdrückung erweitern will. Das Stück hat noch manche jugendliche Auswüchse und Verzerrungen. So läßt z. B. der Dichter eine Vertreterin der römischen Bedientenplebs, die Amme der Kornelia ähnlich wie die Amme in Shakespeares „Romeo und Julie" reden. Dagegen zeigt der Dialog an anderen Stellen Adel und Kraft, und das Pathos flutet auf den weichen Wogen einer edlen Rhythmik dahin. Im „Spartakus" kündigte sich der Dichter der „Sappho" bereits an. Ein Fortschreiten in dieser Richtung mußte ihn zu Schöpfungen wie seine erste hellenische Tragödie führen. Noch aber vermochte sich sein unruhig gärender Geist an die strenge Einfachheit der antiken Tragödie nicht zu binden. Zwar studierte Grillparzer noch im Jahre 1813 (als Conceptionspraktikant an der k. k. Hofbibliothek) die griechischen Klassiker;[3] aber was er hier im Wissen säete, ging ihm erst später als dichterische Frucht im Können auf. Vorerst griff er wieder in andere Stoffkreise und schloß sich an andere Muster an, und mächtiger als der geistige Umgang mit den Hellenen wirkte auf ihn die Bekanntschaft mit den Werken Calderons, welche A. W. Schlegels Übersetzung vermittelte.[4] Sie übte auf ihn eine ähnliche Wirkung wie die Wielandsche Shakespeareübersetzung auf den jungen

enthalt in dem Hause des Grafen Joseph von Seilern entstanden ist. Der Dichter erzählt nämlich in der Selbstbiographie (Werke Bd. XV S. 50), „er habe damals alle seine poetischen und dramatischen Brouillons als Übersetzungen bezeichnen müssen, da jedes Zeichen eines eigenen poetischen Talentes den Grafen in seiner Meinung, daß Grillparzer ein Jakobiner sei, bestärkt haben würde." Damals verfaßte er auch die Fragmente: „Alfred der Große" und „die Pazzi", welches letztere ebenso wie „die Rosamunde" (S. Werke Bd. X S. 115 – 121) der Lektüre der Tragödien »La congiura dei Pazzi« und »Rosamunda« von Vittorio Alfieri seine Entstehung verdankt.

[1] Vergl. Werke Bd. X S. 138 und VI S. 36. 49. 70.

[2] Die Verlockung der Scylla durch einen goldenen Schmuck findet sich nur bei Äschylus (Choephoren 613 ff.).

[3] Werke Bd. XV S. 58.

[4] Spanisches Theater. Herausgegeben v. Aug. Wilh. Schlegel, Berlin. 1803—9 II. Bd.

Schiller. Dieser begeisterte sich, wie „die Räuber" bezeugen, für den „großen britischen Seelenmaler", und Grillparzer wurde von Bewunderung erfüllt für den Fürsten der spanischen Dramatiker. Er erlernte schnell die Sprache Calderons, las dessen Werke im Original und übertrug alsbald den größten Teil des ersten Aktes von „das Leben ein Traum" ins Deutsche.[1] Die bunte, fremdartige Welt des spanischen Dichters, die Fülle seiner Phantasie, sein mystischer Tiefsinn, der magische Glanz seiner Schilderungen und der melodische Klang seiner Verse berauschten die glühende Einbildungskraft des Jünglings. Vor der Pracht der farbenschimmernden spanischen Bühnenbilder traten alle anderen Muster einstweilen zurück. Und als im Herbst 1816, wo Calderons „Andacht zum Kreuz" mächtig auf ihn eingewirkt hatte, der schöpferische Drang in Grillparzers Seele wieder erwachte, legte seine Muse das spanische Kostüm an und redete in den vierfüßigen Trochäen Calderons. Das berühmte Gespensterstück „die Ahnfrau" ist damals entstanden.[2]

Der Erfolg dieses Trauerspiels, welches am 27. Januar 1817 im Theater an der Wien aufgeführt wurde, war ein außerordentlicher. Mit einem Schlage gelangte der Name des damals sechsundzwanzigjährigen Dichters zu hohem Ruhme. Aber die Kritik flocht bald scharfe Dornen in seinen ersten Lorbeer. Die „Ahnfrau" gehört bekanntlich zu jener Gattung der Schicksalstragödien, welche durch die blinde Nachahmung Calderons und der antikisierenden „Braut von Messina" auf den deutschen Theatern bereits heimisch geworden waren. „Heinrich von Kleist in der „Familie Schroffenstein", Adolf Müllner mit seinen Trauerspielen „der neunundzwanzigste Februar" und „die Schuld", Zacharias Werner mit dem Gegenstück „Der vierundzwanzigste Februar" und Ernst von Houwald mit den sentimentalen Tragödien „der Leuchtturm" und „das Bild" sind ihre bekanntesten Vertreter. Auf die bedenkliche Bahn dieser Schicksalstragiker hatte sich Grillparzer verirrt. Auch in seiner Tragödie waltet ein Fatum in der Gestalt eines romantischen Gespenstes. Es ist derselbe Popanz wie in den Dramen

---

[1] Werke VIII S. 259.

[2] In den Motiven der „Ahnfrau" läßt sich Calderons Einfluß deutlich erkennen. So ist die Scene, in welcher Jaromir trotz Berthas Bitten und Gegenvorstellungen sich des Dolches, womit die „Ahnfrau" einst getötet worden, zu seinem Unheil bemächtigt (Werke Bd. III S. 87 f.) einer ähnlichen Situation in Calderons „Eifersucht das größte Scheusal" nachgebildet. Dort zeigt der Tetrarch von Jerusalem seiner Gattin Marianne, welche er einer Prophezeihung nach mit eigener Hand umbringen sollte, den vom Schicksal zum Werkzeug dieses Mordes bestimmten Dolch, und, wie Bertha in der „Ahnfrau", schaudert Marianne vor der verhängnisvollen Waffe zurück. Vergl. »El mayor monstruo los zelos« I Akt 1 Scene in Calderons Werken herausgegeben v. J. J. Keil, Leipzig 1827 Bd. I S. 426/7.

Werners und Müllners, nur mit reicheren poetischen Gewändern umkleidet.[1] Die Kritik war daher in ihrem Rechte, wenn sie gegen diesen fatalistischen Mummenschanz Einspruch erhob, im Unrecht, insofern sie darüber Grillparzers hohe dichterische Befähigung verkannte und ihn angriff, „wie man einen aufgeblasenen Thoren angreift" — um seine eigenen Worte zu gebrauchen — „der in seinem Trauerspiel ein Meisterwerk geliefert zu haben glaubt, jeden Tadel zurückweist und daher Züchtigung verdient". Auf alle diese Schmähungen hat Grillparzer in keinem Litteraturblatte geantwortet. Sein Freund, der Dramaturg des Burgtheaters Joseph Schreyvogel, nahm ihn gegen seine Widersacher in Schutz; er selbst hat, getreu seinem Grundsatz, daß „der Sänger nicht im Harnisch gehen dürfe"[2] keine Lanze für das befehdete Kind seiner Muse gebrochen. Trotzdem beweisen die Erwiderungen, welche er niederschrieb, um sie dann unbenutzt im Pulte liegen[3] zu lassen, daß er ein feines Ohr für Lob und Tadel hatte und es nicht verschmähte, die Gründe, welche seine Gegner wider ihn ins Feld führten, zu prüfen. Die Fehde gegen die „Ahnfrau" veranlaßte ihn zu einer gründlichen Revision seiner ästhetischen Theorie, und zwar führte ihn die Streitfrage über die Berechtigung eines Fatums in der Tragödie[4] auf die griechischen Dramatiker zurück. Er schrieb zwei Abhandlungen: „Vom Schicksal" und „Über die Bedeutung des Chores in der alten Tragödie" sowie mehrere ästhetische Aphorismen.[5] Ein billig wägendes Urteil wird an dieselben nicht den Maßstab anlegen, welcher durch den geistigen Fortschritt von mehr als sieben Jahrzehnten gewonnen ist. Unter dem Einfluß einer Zeitepoche stehend, durch welche ein fatalistischer Zug geht, übersieht Grillparzer den Unterschied, welcher zwischen dem großen, gewaltigen Schicksal der Griechen, von welchem Schiller im „Schatten Shakespeares" ausruft, daß „es den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt" — und dem kläglichen Familienspuk besteht, der in der „Ahnfrau" und in Müllners „Schuld" herrscht.[6] Er räumt nicht

[1] Vergl. Johannes Volkelt „Franz Grillparzer als Dichter des Tragischen", Nördlingen 1888 S. 151 ff. Gegenteiliger Ansicht sind Robert Zimmermann in den „Studien und Kritiken zur Geschichte und Ästhetik" Bd. II S. 53 ff.; ferner Viktor Terlitza in „Grillparzers Ahnfrau und die Schicksalstragödie." Bielitz 1883.

[2] Vergl. Jugenderinnerungen im Grünen. Werke Bd. I S. 75.

[3] Werke Bd. XI S. 177 u. 179, Bd. XIV S. 212 ff.

[4] Vergl. den Aufsatz von A. Silas „Vor vierzig Jahren in der Theaterzeitung", hrsg. v. Bäuerle, Wien 1867 Nr. 25; Wiener Zeitschrift für Kunst, Litteratur, Theater und Mode, hrsg. v. Josef Schicky. Jhrg. 1817 Nr. 11. 24. 27 f. 45; „Sammler" (Wiener Unterhaltungsblatt) Jhrg. 1817 Nr. 20; Gesellschafter, hrsg. v. F. W. Gubitz, Berlin 1817 Nr. 101. Ein Auszug aus dieser Nummer findet sich in dem Werke „Erlebnisse" v. F. W. Gubitz, Berlin 1868 Bd. II S. 3 f.

[5] Werke Bd. XII S. 192 ff. und Bd. XIV S. 3 f.

[6] Werke Bd. XII S. 196.

ein, daß in den streng geschlossenen Kreis des modernen Dramas kein Eingreifen einer übernatürlichen Welt erfolgen darf, daß hier die Schicksale die notwendigen Folgen der Handlungen, diese die notwendigen Folgen der Leidenschaften, diese die notwendigen Folgen der Charaktere sein müssen, sondern gesteht nur zu, daß ein sogenanntes Fatum in der modernen Tragödie „zur Maschine werde, zu einer schwer zu behandelnden, vorsichtig zu gebrauchenden Maschine.“ [1] Glücklicher Weise hat in dieser Hinsicht der Dichter Grillparzer später den Ästhetiker Grillparzer verbessert.

In anderer Hinsicht jedoch wirkte das Studium der hellenischen Dramatik läuternder auf seine Kunstanschauungen. Die Betrachtung der alten Meisterwerke trug viel dazu bei, seine Vorliebe für effektreiche Stoffe, welche durch die Lektüre der „spanischen Mantel- und Degenstücke“ genährt worden war, seine Lust an grellen Farben und schauerlichen Kontrasten, die sich in der „Ahnfrau“ noch kraftgenialisch äußert, mehr und mehr zu unterdrücken. Es kam ihm wieder klar zum Bewußtsein, daß Einfachheit die Signatur des wahren Genius ist, und daß gerade auf diejenigen Kunstwerke die reichsten Kränze der Nachwelt sinken, in denen sich ihre Schöpfer weiser Selbstbeschränkung und allseitiger Maßhaltung befleißigen. Grillparzer beschloß, um seinen Gegnern zu zeigen, daß er nicht nur „mit Räubern, Gespenstern und Knalleffekten,“ sondern „durch die bloße Macht der Poesie Wirkungen hervorzubringen imstande sei,“ [2] für die nächste Tragödie den möglichst einfachen Stoff zu wählen. In der Ausgestaltung desselben wollte er das aus der Antike geschöpfte Formgesetz, das Gesetz ebenmäßiger Schönheit und Abrundung in jeder Hinsicht walten lassen. Aber dieser einfache Stoff wollte sich nicht finden. Der Streit um die „Ahnfrau“ hatte Grillparzers Schaffensfreude verkümmert. „Mein Gemüt war verbittert,“ schreibt er in der Selbstbiographie; „ich merkte wohl, daß ich als der letzte Dichter in eine prosaische Zeit hineingekommen sei.“ [3]

Nichts kennzeichnet besser die Stimmung, aus welcher Grillparzers nächste Tragödie geboren wurde, als dieses Geständnis. Grillparzer war eine jener weichen und zart fühlenden Naturen, welche im Schatten des Leides verkümmern und dahinsiechen, aber sich aufrichten und die schönsten Blüten treiben, wenn der Sonnenstrahl des Glücks ihr Leben erwärmt und erleuchtet. Wie Jean Racine so hatte auch er Zeiten eines leidverschonten Sichauslebens notwendig, um seine Gaben voll zu entfalten. Und gerade er mußte des Lebens rauhe Hand schon in seiner Jugend fühlen. Er, auf dessen Schultern nach des Vaters Tode die Arbeit für die Existenz seiner

[1] Werke Bd. XII S. 195.
[2] Werke Bd. XV S. 72.
[3] Werke Bd. XV S. 72.

ganzen Familie lastete, stand unter dem Drucke materieller Sorgen, hatte den unerquicklichen Kampf mit dem Leben zu führen, als sein Genius zuerst die Schwingen regte. In dem ärmlichen Mansardenstübchen der am „Nordende des tiefen Grabens" gelegenen Wohnung seiner Mutter — „im Elend" nannte das Volk die Stätte — schuf er die „Ahnfrau". Der Triumph, welchen er mit diesem Werke errang, hob seine Seele, welche „der geistigen Zuneigung anderer bedurfte, wie der Luft, zu atmen."[1] Als aber dann die heftigste Anfeindung folgte, als er sich den rücksichtslosen Angriffen einer seine Absichten verkennenden Kritik ausgesetzt sah, da wurde seine leicht verletzbare, gegen niederen Tadel in ihrem Selbstgefühl sich aufbäumende Natur tief gekränkt. Schmerzlich fühlte er sich von dem Widerstand der stumpfen Welt betroffen und er fing an, den Lorbeer wie einen Dornenkranz, die Poesie wie ein geistiges Martyrium zu empfinden. Zur Entwicklung dieser krankhaften Auffassung seines Dichterberufes trug nicht wenig die Art seiner poetischen Begabung bei. Sein Talent hatte etwas Dämonisches; wie ein Fieber überfiel ihn die dichterische Begeisterung, und fast willenlos wurde er von ihr fortgerissen. So unfrei erschien dann sein Ich, daß man zuweilen das Gefühl erhielt, nicht er dichtete, es dichtete in ihm. Für die wirkliche Welt war er in solcher Zeit wie verloren, so völlig eingesponnen war er in seine poetischen Träume. — Grillparzer sah daher in der Poesie eine dem Leben entfremdende Macht. Der Dichter erschien ihm durch eine Kluft von der übrigen Menschheit getrennt. Er betrachtete ihn als einen Auserwählten, dessen Weihe und volle künstlerische Ausgestaltung nur in Einsamkeit und Entsagung möglich, dem es bestimmt sei, den farbenbunten Träumen der trügerischen Phantasie nachzujagen und „dem Genusse des Wirklichen um des holden Scheines willen zu entsagen."[2]

Diese pessimistische Auffassung des Dichterloses ist übrigens der Epoche eigentümlich, in der Grillparzer schrieb. Lord Byrons dichterisches Gestirn stand damals im Zenith seines Ruhmes. Die theatralisch-melancholische Gestalt des britischen Dichters machte einen tiefen Eindruck auf die Gemüter, und die Legende, daß der Schmerz das Stigma des Genius, daß die Gabe der Musen, die edelste Mitgift strebender Geister, eine Quelle der Leiden und des Fluches sei, diese Legende, für welche der pessimistische Lord im Leben und in der Poesie eintrat, wie nach ihm Heine, Lenau, Musset und so viele andere, hatte damals schon in den litterarischen Kreisen Deutschlands Gläubige gefunden. Es wurde ein Lieblingsthema der Dichtung, den Genius im Zwiespalt mit dem Leben darzustellen. Grillparzer war dieses Problem schon damals in mehreren Werken entgegengetreten. Vielleicht kannte er

[1] Werke Bd. XV S. 192.

[2] Vergl. das Gedicht „Der Bann" in den Werken Bd. I S. 30 f.

schon die von Byron im Frühjahr 1817 bei einem Besuche Ferraras gedichtete glutvolle „Klage Tassos". Sicher ist, daß der „Tasso" Goethes und die „Corinna" der Frau von Staël einen tiefen Eindruck auf ihn gemacht haben.[1] Von dem klassischen Seelendrama unseres Altmeisters war Grillparzer als Jüngling so begeistert worden, daß er „in jeder Rede" desselben sich und seine Gefühle wieder zu finden glaubte;[2] er las es wieder und wieder und stellte noch im Jahre 1817 Betrachtungen über den Dialog des Stückes an.[3] Auch die „Corinna", die „femme supérieure", welche den Lorbeer mit der Myrte vereinen zu können glaubt und zu spät ihren unheilvollen Irrtum erkennt, zog ihn damals lebhaft an,[4] und es ist kein Zufall, daß ihr die antike Frauengestalt, welche Grillparzer zur Heldin seiner nächsten Tragödie wählte, wahlverwandt erscheint.

Es ist Sappho, die lesbische Dichterin. Wie Grillparzer die Anregung zu diesem Trauerspiel empfing, hat er selbst erzählt.[5] Ein Wiener Kunstfreund Dr. Joël machte ihm am 30. Juni 1817 während eines Abendspazierganges nach dem Prater im Auftrag des Komponisten Weigl den Vorschlag, für diesen einen Operntext zu schreiben. Vielleicht bekannt mit dem im Jahre vorher im Berliner Opernhause aufgeführten Monodram „Sappho" von Gubitz, welches auch in Wien einige Beachtung gefunden hatte,[6] rühmte er die Sage von Sapphos Tod als passenden Vorwurf für ein Libretto. Grillparzer aber erkannte sofort darin den Stoff für ein Trauerspiel, und noch an demselben Abend, während er in den dunklen Praterauen lustwandelte, ist ihm nach seiner eigenen Versicherung die Komposition des Dramas aufgegangen. Dann hat er in dem kurzen Zeitraum vom 1. bis zum 25. Juli — noch an zwei Tagen durch Krankheit in seinem Schaffen unterbrochen — die Tragödie „Sappho" vollendet.[7] Gegen

[1] Vergl. Werke Bd. XV S. 150.

[2] Vergl. die Vorrede zu den Werken p. XXIV.

[3] Werke Bd. XIV S. 120.

[4] XIV S. 60.

[5] Werke Bd XV S. 72 f.

[6] Sappho, Monodrama von F. W. Gubitz, in Musik gesetzt von B. A. Weber. Berlin 1816. Ich fand Näheres darüber in Gubitz' „Erlebnissen" Bd. II S. 71.

[7] Diese Daten trägt das Manuskript der „Sappho". Die Selbstbiographie verlegt die Abfassung des Trauerspiels in den Anfang des Herbstes 1817 (Werke Bd. XV S. 72), widerspricht aber dieser Angabe thatsächlich durch die Erwähnung des Umstandes, daß die Entstehungszeit des Stückes mit Schreyvogels Abwesenheit von Wien zusammenfalle (S. 74). Letzteres trifft nämlich nur dann zu, wenn „Sappho" im Juli geschrieben ist, während Schreyvogel sich in Deutschland aufhielt. Im Spätsommer nach Wien zurückgekehrt, fand er sie vollendet vor. Vergl. die Briefe Joseph Schreyvogels an C. A. Böttiger, aus der Dresdener Hofbibliothek mitgeteilt von G. A. Lier in Nr. 6787 der „Neuen Freien Presse" v. 20. Juli 1883.

Ende Auguſt legte er das Manuſkript derſelben ſeinem treuen Freunde und Berater Joſeph Schreyvogel vor,[1] welcher das Stück am 21. April 1818 im Burgtheater zur Aufführung brachte. Dort errang es, gehoben durch das herrliche Spiel der berühmten Tragödin Sophie Schröder,[2] einen glänzenden, aber nicht nachhaltigen Erfolg.[3] Auch auf außeröſtreichiſchen Bühnen iſt Sappho bald darauf gegeben worden.[4] In Buchform erſchien ſie i. J.

[1] Schreyvogel berichtet darüber an Böttiger in Dresden: „Grillparzer habe ich Ihren Gruß beſtellt. Seine neue, zur Aufführung fertige Tragödie heißt Sappho. . . . . Ich habe Müllnern eine Abſchrift verſprochen und denke ſie über Dresden zu ſchicken, damit Sie das Stück leſen können. Es iſt viel manierlicher als die „Ahnfrau"; vielleicht mehr als gut iſt. Der Verfaſſer wollte ſich in gewiſſen Schranken halten, die ſeiner Natur widerſtreben: aber daß er ein Dichter iſt, wird man auch daraus ſehn". Brief v. 26. September 1817 in der „Neuen Freien Preſſe" v. 20. Juli 1883.

[2] Über Sophie Schröder als Sappho ſ. „Die Aufzeichnungen des ſchwediſchen Dichters P. D. A. Atterbom". Aus dem Schwediſchen überſetzt v. Franz Maurer. Berlin 1867 S. 193/4; ferner Friedrich Rückert, ein Lebens- und Charakterbild v. Prof. Dr. E. Beyer. Frankfurt 1888 S. 75. Ein intereſſantes Werk über die berühmte Schauſpielerin ſchrieb ihr Schwiegerſohn Dr. P. Schmidt: „Sophie Schröder, wie ſie lebt im Gedächtnis ihrer Zeitgenoſſen und Kinder". Wien 1869. Vergl. auch die Gedichte „Die Spur der Mutter" und „Sophie Schröder" v. Wilhelm Smets, einem Sohne der Schauſpielerin (Gedichte. Aachen 1824 S. 84 ff.).

[3] Die Biographen Grillparzers verſchweigen dieſe Thatſache. „Alle Welt war von der ‚Sappho' entzückt" ſagt Laube. (S. Franz Grillparzers Lebensgeſchichte, Stuttgart 1884 S. 27.) In ſeinem Werke „Das Burgtheater", ein Beitrag zur deutſchen Theatergeſchichte, Leipzig 1869 S. 121 fand ich dagegen die Notiz, daß der Beſuch des Publikums bei den Aufführungen der „Sappho" und „Medea" ſehr ſchwach geweſen ſei. „Die Kaſſenbücher zeigen von ſolchen Abenden die geringfügigſten Einnahmen, wie ſie in den fünfziger und ſechziger Jahren nur bei durchgefallenen Stücken oder in heißen Sommermonaten vorkamen."

[4] Schon vor der Inſcenierung der „Sappho" im Burgtheater haben mehrere deutſche Bühnenleiter mit Schreyvogel über das Recht der Aufführung des Stückes unterhandelt. Schreyvogel hatte dem Hofrat Böttiger in Dresden eine Abſchrift des Trauerſpiels zugeſchickt, und dieſer hatte dasſelbe dem Grafen Edling, dem Direktor der Weimarer Bühne, vorgeleſen, welcher das Recht der Wiedergabe um 6 Dukaten erſtand. Auch die Leitung der Dresdener Hofbühne verſprach ſofort, das Stück zu inſcenieren, und ließ durch Böttiger 10 Dukaten an den Autor zahlen. (Vergl. die Briefe Böttigers an Schreyvogel, abgedruckt bei Emil Kuh, zwei Dichter Öſtreichs: Franz Grillparzer und Adalbert Stifter, Peſt 1872. S. 261/4.) Auch empfing Grillparzer durch Böttiger ein anerkennendes Schreiben vom Grafen Moritz Paul Brühl, welcher ſeit Ifflands Tode General-Intendant der königlichen Schauſpiele zu Berlin war. Dieſer Brief des kunſtſinnigen Mannes wurde mir für die vorliegende Arbeit von Frau Oberſt von Schwarzbeck zur Verfügung geſtellt, und ich laſſe ihn hier folgen: „Hochverehrter Herr! Bei meiner Anweſenheit in Dresden iſt mir Ihr neueſtes Trauerſpiel ‚Sappho' durch den Herrn Hofrat Böttiger im Manuſkript mitgeteilt. Ich habe dasſelbe geleſen und bin von dem Inhalt der Dichtung ſo ergriffen, daß ich beſchloſſen habe, ſie ohne Säumen zur Aufführung zu bringen. Gleichwie in Goethes Iphigenie man den griechiſchen Tragödien-

1819 bei Wallishauser in Wien und erlebte bis zum Jahre 1822 drei Auflagen. Sie ist mehrfach übersetzt und parodiert[1] und fand von seiten der damaligen Kritik die verschiedenartigste Beurteilung. Die Romantiker mit Ausnahme Eichendorffs,[2] ihres „letzten Ritters" brachen über sie, wie überhaupt über alle Dramen Grillparzers, den Stab. Ihr Philosoph Solger nannte sie „eine Fratze"[3] und ihren Verfasser einen Dichter für Karaiben; Heinrich Steffens bezeichnete sie als eine „Karikatur von Schiller."[4] Dagegen spendete bekanntlich der Chorführer des jungen Deutschlands, Ludwig Börne, dessen Feder gefürchtet war wegen ihrer schonungslosen Härte, dem Dichter glühendes Lob,[5] und Lord Byron, auf dessen Urteil in ästhetischen

---

dichter nicht verkennt, so habe ich auch in Ihrer ‚Sappho' denselben wiedergefunden, und es wird mit zu meinen schönsten Pflichten gehören, dem größeren Publikum recht bald den Hochgenuß bereiten zu können, den ich schon beim Lesen gehabt habe."

[1] Guido Sorelli übersetzte sie ins Italienische »Saffo«, Tragedia, Firenze 1819. Zwei Jahre später erschien eine französische Übersetzung: »Sappho, tragédie en 5 actes et en vers, trad. de l'allemand par de L...« Paris 1821. 12 L. Rabbek übertrug sie ins Dänische: »Sappho, Sörgespil af Grillparzer«, Kjobenhavn 1819. Ferner existieren drei englische Übersetzungen: »Sappho a Tragedy by Fr. Grillparzer«. London 1822. — Sappho a Tragedy by Fr. Grillparzer translated by L. C. C. (Edinburg 1855). — Sappho a Trag. by Fr. Grillparzer transl. by E. Middleton. New-York 1858. Gabriel Pap übertrug die Sappho ins Ungarische, und in seiner Übersetzung wurde sie am 17. Januar 1824 zu Klausenburg aufgeführt. (Vergl. Dr. Constant. v. Wurzbach, Franz Grillparzer, Wien 1871 S. 20.) Eine Parodie der „Sappho" schrieb der bayrische Schriftsteller Adolf v. Schaden „die moderne Sappho". Ein musikalisch-dramatisches Durcheinander ohne Sinn und Verstand. Leipzig 1819. (Vergl. Haller Litteraturzeitung 1819 Nr. 159); eine zweite der Leipziger Schauspieler P. Berthold, Sappho oder der leukadische Fels, Leipzig 1823. — Den größten Beifall fand das im Winter 1818 zu Wien im Theater in der Josephstadt aufgeführte Melodram „Seppherl", dessen Verfasser wahrscheinlich der damals sechzehnjährige Ludwig Harlisch ist. (Vergl. Nr. 130 des „Sammlers" v. J. 1818.)

[2] Freiherr v. Eichendorff, Zur Geschichte des Dramas, Paderborn 1866 S. 163.

[3] Vergl. Ludwig Solgers nachgelassene Schriften und Briefwechsel, herausgegeben v. Ludwig Tieck u. Friedrich Raumer, Leipzig 1826, Bd. I S. 653 ff.

[4] Heinrich Steffens „Was ich erlebte", Breslau 1845, Bd. IX S. 335 ff.

[5] Ludwig Börnes gesammelte Schriften, Wien 1868 Bd. V S. 3—11. Aufsehen erregte s. Z. auch die lobende Recension v. Baron v. Malsburg, „dem Poetenvater", wie Heyse ihn getauft hat. S. die Zeitschrift „Hermes" v. Jahrg. 1819 III 32 f. — Nicht bekannt dürfte den meisten Verehrern Grillparzers das abfällige Urteil Carmen Sylvas über „Sappho" sein: „Meine Sappho schrieb ich aus Zorn über Grillparzer, weil ich fand, daß auf eine so gewaltige Natur, wie die der Sappho, auch eine gewaltigere, edlere Leidenschaft wirken müsse. Anstatt aus ihr etwas Hochedles zu gestalten, eine kämpfende und geistig leidende Frauengestalt, glaubte man das Recht zu haben, sie gemein zu machen. Nur für ein Liebesabenteuer sich ins Meer zu stürzen, kam mir unwürdig vor . . . Es ist überhaupt charakteristisch für mich, daß ich die sinnliche Liebe nicht als das Hauptmotiv aller Handlungen ansehen kann." Vergl. Natalie von Stackel-

Dingen selbst Goethe Gewicht legte, verkündete Grillparzer, als er dessen „Sappho“ in Guido Sorellis italienischer Übersetzung gelesen hatte, das Gedächtnis der Jahrhunderte.[1]

berg. Aus Carmen Sylvas Leben, Heidelberg 1889 S. 238. — Als stilistisches Kuriosum möge hier eine Stelle aus der Recension der „Sappho“ von Julian Schmidt folgen: „Freilich ist die Idealität mehr im Kostüm als in der eigentlichen Handlung. Eine ältere, geistreiche Frau liebt einen jüngeren, unbedeutenden Mann, bis dieser sich der Natur getreu von dem ungleichen Bande löst. Das Weitere ergiebt sich von selbst. Der Sprung ist mehr Kostüm und war ohnehin in der ‚Wanda‘ schon vorweggenommen.“ (?!) (Vergl. Charakterbilder aus der zeitgenössischen Litteratur, Leipzig 1875, S. 224.)

[1] „Grillparzer — ein verteufelter Name wahrhaftig für die Nachwelt; aber sie müssen's lernen, ihn auszusprechen“ u. s. w. Vergl. Briefe und Tagebücher des Lord Byron mit Notizen aus seinem Leben von Thomas Moore. Aus dem Englischen. Braunschweig 1832 Bd. IV S. 46 ff. — Thomas Carlyle fand in der Sappho „einen hohen Grad von Anmut und Einfachheit, Politur und gutem Geschmack, wie man ihn von dem Verfasser der „Ahnfrau“ nicht erwarten sollte.“ Vergl. den Aufsatz „Deutsche Dramenschmiede“ in Carlyles ausgewählten Schriften (Deutsch v. A. Kretzschmar), Leipzig 1855. — Der Engländer Robinson nannte „Sappho“ eine „widerwärtige Tragödie“. (Ein Engländer über deutsches Geistesleben im ersten Drittel dieses Jahrhunderts. Aufzeichnungen des Henry Crabb-Robinson. Deutsch von Karl Eitner, Schaffhausen 1871 S. 313.

II.

Quellen und Fabel der „Sappho“.

Ich trete nunmehr einer Würdigung des Stückes näher. Was der Stoff dem Dramatiker geboten, und was dieser unter Benutzung älterer Bearbeitungen des Stoffes und verwandter Dichtungen aus demselben geschaffen hat, hat zunächst die Betrachtung zu scheiden.

Das Bild, welches Grillparzer von der lesbischen Dichterin entwirft, ist kein historisches, sondern ein sagenhaftes. Zwar ist Sapphos Leben, soviel sich darüber mit Gewißheit ermitteln läßt,[1] nicht ohne poetische Züge. Ihr Haus, die Pflegstätte musischer Bildung, wo sie ihre Schülerinnen um sich versammelte, ihre Beziehungen zu Alcäus, dem gleichstrebenden Dichterfreunde,[2] ihre Flucht aus der Vaterstadt Mitylene, zu welcher politische Wirrnisse sie nötigten, ihre Rückkehr nach der geliebten Heimat, in welcher sie ein Grab fand — das alles bietet einer schöpferischen Dichterkraft nicht unbedeutende Motive. Aber nicht diese hat Grillparzer benutzt. Seine Sappho ist die Heldin jenes bekannten romantischen Märchens, welches ihre unglückliche Liebe zu Phaon zum Gegenstande hat. . . . Der Entstehungsgeschichte dieser Fabel bis in ihre Einzelheiten nachzugehen, ist nicht meine Aufgabe. Nur soviel sei erwähnt, daß Sapphos Lieder, in denen sich ihr tiefstes Denken und Fühlen freimütig ausspricht, von den atheniſchen Komödiendichtern in frivoler Weise gedeutet wurden, daß diese die erotischen Geständnisse der Sappho benutzten, um, wie Bernhardy sagt, „ein Gewebe dramatischer Liebschaften“ mit dem Namen der großen Lesbierin zu ver-

---

[1] Vergl. F. W. Richter, Sappho und Erinna, Leipzig 1833. F. W. Welckers Aufsatz „Sappho von einem herrschenden Vorurteil befreit“. S. Kleine Schriften, Bonn 1845 Bd. II S. 81 ff. Hermann Köchly „Über Sappho“ (Akademische Vorträge und Reden, Zürich 1859 S. 153 ff.). Ferner Schöne, Untersuchungen über das Leben der Sappho, Leipzig 1867.

[2] Theodor Bergk, Poetae lyrici Graeci, Leipzig 1853. Alcaeus 55 [41. 42] und Sappho 29 [61].

zieren.[1] Den Bürgern der Ilissusstadt, zu welchen Euripides über die Frauen sprach:

„Die Kluge hass' ich; unter meinem Dache soll
Kein Weib verweilen, klüger als es Frauen ziemt"[2]

war Sappho, welche als Verfasserin erotischer Lieder aus dem beschränkten Kreise frauenhaften Wirkens heraustrat, ein willkommener Gegenstand des Spottes. Die jonische Sängerin wurde eine der beliebtesten Lustspielfiguren der attischen Bühne. Wir kennen sechs Litteraturkomödien, deren Titelheldin Sappho ist,[3] und eine, welche den Namen Phaon trägt.[4] Die Dichterin erscheint in ihnen als eine gealterte Schöne, die von heftigster Liebe zu Phaon ergriffen ist, einem alten, durch Aphroditens Schönheitssalbe verjüngten, die Frauen und Mädchen zur Liebe reizenden Fährmann. Im Schmerz über ihre unerwiderte Neigung zu ihm stürzt sich Sappho vom leukadischen Felsen, welchem die Sage Heilkraft gegen Liebesschmerzen zuschrieb, ins Meer.

Diese nichts weniger als sentimentalen Erfindungen der athenischen Komödiendichter hielt das spätere Altertum fest. Es entkleidete sie jedoch allmählich ihrer ursprünglichen Komik und gab der Lustspielpointe eine ernste Auslegung. Wo wir die Gestalt der lesbischen Sängerin fortan in Kunstwerken und Dichtungen antreffen, ist sie von elegischer Weihe umflossen. So auch bei Grillparzer. Die Sage bot ihm außer dem Charakter der Sappho, für dessen Auffassung er einige Anhaltspunkte in den Fragmenten ihrer Lieder fand, die Figur des Phaon, ein Motiv, die Liebe der Dichterin, und die Katastrophe, den Sprung vom leukadischen Felsen. Der Stoff gehört also zu jenen, welche den Dichter weniger reizen durch das, was sie ihm entgegenbringen, als vielmehr durch das, was sich in sie hineinlegen läßt. Die dichterische Behandlung kann dem Thema die verschiedenartigsten Seiten abgewinnen. Was nun Grillparzer in dem antiken Sagenbilde fesselte und zur Darstellung reizte, ist der Kontrast zwischen Sapphos dichterischem Ruhme und ihrem leidvollen Lose. Er, der den Zwiespalt zwischen Ideal und Wirklichkeit bitter empfand, der in der Kunst und dem Leben zwei feindliche Gegensätze, in der Gabe der Musen nicht ein beglückendes Geschenk, sondern eine den Menschen innerlich verzehrende Flamme erblickte,

---

[1] G. Bernhardy, Grundriß der griechischen Litteratur, Halle 1845 Bd. I S. 484.

[2] Σοφὴν δὲ μισῶ· μὴ γὰρ ἐν γ' ἐμοῖς δόμοις
εἴη φρονοῦσα πλεῖον ἢ γυναῖκα χρή. Hippolytus 640 f.

[3] Nämlich von Ameipsias (Meineke, Fragmenta comicorum Graecorum S. 405), von Amphis (ebenda S. 562), Ephippos (ebenda S. 665), von Timokles (ebenda S. 809), von Diphilos (ebenda S. 1084 f.), Antiphanes (ebenda S. 546 f.) Bei Diphilos treten Archilochos u. Hipponax als Liebhaber der Sappho auf.

[4] Ihr Verfasser ist Plato (Meineke ebenda S. 387—390).

er sah auch in dem Ende Sapphos, in dem Untergang eines so reichen Dichtergeistes durch die Verirrungen des leidenschaftlichen Herzens gleichsam „ein malheur d'être poète". Den Zwiespalt zwischen Kunst und Leben wollte er, wie er selbst sagt, in seinem Stücke darstellen.[1] Damit lenkte er in den Gedankengang des „Tasso" und der „Corinna" ein.

Es entsteht nun die Frage: ist der Ausbau der Fabel und ihre Umformung zur dramatischen Handlung ganz Grillparzers Werk, oder lehnt der Dichter, abgesehen von den Anregungen, welche er durch die Lektüre des „Tasso" und der „Corinna" erhalten, auch sonst noch an Gegebenes an? Sind ihm vielleicht in älteren Bearbeitungen des Stoffes in etwa die Wege gewiesen? Dieser für die Entwicklung der „Sappho" wesentlichen Frage hat die Grillparzer-Forschung bisher wenig Beachtung geschenkt. Sie hat von älteren Sappho-Dramen nur das im sechzehnten Jahrhundert von dem englischen Hofpoeten John Lilly verfaßte Festspiel: „Sappho und Phaon",[2] die 1808 entstandene „Sappho" des Italieners Stanisl. Marchisio,[3] sowie das gleichnamige 1811 entworfene Drama der Frau von Staël berücksichtigt. Außer den genannten Autoren hat aber noch Franz von Kleist[4] i. J. 1793 und F. W. Gubitz, wie schon erwähnt, i. J. 1816 die Fabel dramatisiert, während Sophie Mereau sie 1806 in einem langweiligen Roman behandelte.[5] Prüfen wir, ob Grillparzer eine von diesen Bearbeitungen benutzt hat.

---

[1] Werke Bd. XIV S. 217 f.

[2] Sappho and Phao, London 1884. Fairholt besorgte eine neue Ausgabe der Dramen Lillys. (The dramatic works of John Lilly, London 1854. 2 vols.) Vergl. ferner Friedrich Bodenstedt, Lilly, Greene und Marlowe und ihre dramatischen Dichtungen. Berlin 1860 S. 44 ff.

[3] Saffo, Tragedia. Firenze 1808. Wilh. Scherer erwähnt dieses Werk in seiner Abhandlung „Franz Grillparzer, Beiträge zu seinem Verständnisse", enthalten in dem Buch „Vorträge und Aufsätze zur Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland und Österreich". Berlin 1874 S. 233.

[4] Sappho, ein dramatisches Gedicht von Franz von Kleist, Berlin 1793.

[5] Sappho und Phaon. Ein Roman. Nach der dritten englischen Originalausgabe, Aschaffenburg 1806. Erst in der zweiten 1817 bei Göbhardt in Bamberg erschienenen Auflage nennt sich Sophie Mereau als Verfasserin. Die Bemerkung „aus dem Englischen übersetzt" scheint ein Aushängeschild zu sein, um Leser anzulocken. Ein Exemplar dieses verschollenen Buches entlieh ich der Königl. Bibliothek zu München. — Erwähnt seien hier von späteren Bearbeitungen das Drama „Saffo" von Tommaso Arabia (1856) und das gleichnamige Libretto v. Salvadore Cammarano (Saffo, tragedia lirica in tre parti di S. C., musica di Giovanni Pacini, Milano. (Jahreszahl fehlt.) Wilhelm Scherer meint, daß diese Dichtung unter der Einwirkung von Grillparzers „Sappho" stehe. Vergl. „Vorträge und Aufsätze" S. 233. Es findet sich jedoch nur zwischen der ersten in Olympia spielenden Scene bei Cammarano und zwischen dem dritten Auftritt der Tragödie Grillparzers, in welchem Phaon sein erstes Zusammentreffen

Was zunächst das Festspiel Lillys angeht, in welchem Sapphos sagenhaftes Geschick und ihr poetischer Ruhm nur als Folie dienen, den Geist und die Schönheit der Königin Elisabeth zu verherrlichen, welche als Sappho mit Venus um die Liebe Phaons streitet und diese Göttin besiegt — so steht dasselbe in seiner ganzen Tendenz Grillparzers Dichtung zu fern, als daß es hier in Betracht kommen könnte. Ebensowenig brauche ich auf das Stück von Marchisio einzugehen, welches, wenn ich von Übereinstimmungen absehe, welche durch die in dem antiken Stoffe gegebenen Momente bedingt sind, keinerlei Verwandtschaft mit Grillparzers Tragödie bekundet. Das Gleiche gilt von dem öden, farblosen Roman der Sophie Mereau. August Sauer meint, daß dem Dichter von früheren Dramatisierungen des Stoffes höchstens das Trauerspiel der Frau von Staël bekannt gewesen sei, „mit dem er in Auffassung und Anordnung einige Ähnlichkeiten zeige." „Steht er doch — fügt Sauer hinzu — trotz des Widerwillens, den ihm das Wesen dieser Frau einflößt, damals unter dem Banne ihrer ‚Corinna'".[1] Das letztere habe ich bereits erwähnt, und ich werde die „Corinna" bei der Zergliederung der Grillparzerschen Tragödie in Betracht ziehen. Die „Sappho"

---

mit Sappho in Olympia schildert, eine entfernte Ähnlichkeit und folgender analoge Gedanke:

Faone.

»non credei
Che raggianti di gloria e circondata
Di quanti ha Grecia più sublimi ingegni
Saffo un pensier volgesse
All' oscuro Faon'.« (S. 8.)

Bei Grillparzer (Werke Bd. III S. 157) heißt es ähnlich:

„Wer glaubte auch, daß Hellas' erste Frau
Auf Hellas' letzten Jüngling würde schauen."

— Die am 16. April 1851 in Paris aufgeführte Oper „Sappho" von Emile Augier, zu der Gounod die Partitur gegeben hat, ist mir nicht näher bekannt. Alphonse Daudets Roman „Sappho" hat mit dem antiken Sujet nur den Namen gemeinsam; er stellt die Beschlagnahme und Vernichtung einer Jünglingsexistenz durch eine alterne Dirne dar. Bedeutender sind die epischen Dichtungen »Ultima ora di Saffo« von der Neapolitanerin Giuseppina Guacci-Nobile (vergl. die Übersetzungprobe daraus in K. M. Sauers Geschichte der italienischen Litteratur S. 365 f.) und Carmen Sylvas „Sappho". S. „Stürme". Bonn 1886 S. 1—53. Die Verfasserin des letzten Werkes bringt die Liebesleidenschaft Sapphos in einen Konflikt mit ihrer Mutterliebe. Lais, ihre Tochter, liebt den Helden Memnon, dem das Herz der Sappho gehört. An diesem Verhängnis geht sie zu Grunde. Der Tochter Tod trennt die Dichterin auf immer von dem Geliebten, und sie wählt ein freiwilliges Ende in den Meeresfluten. — Louise von Plönies gab in ihrem Romanzenkranz „Die Sappho des Westens", anlehnend an das tragische Los einer englischen Dichterin, dem antiken Thema eine moderne Fassung. S. „Gedichte", Darmstadt 1844 S. 182 ff.

[1] Vergl. die Einleitung der Werke Grillparzers p. XXXIII.

der Staël kann jedoch Grillparzer kaum gekannt haben, da dieses Werk zwar schon 1811 entstanden, aber niemals aufgeführt und erst 1821, drei Jahre nach dem Erscheinen der Sappho Grillparzers von dem Sohne der Frau von Staël veröffentlicht ist.[1] Auch eine mündliche oder schriftliche Mitteilung ist ausgeschlossen, da Grillparzer weder in persönlichem Verkehr noch in Briefwechsel mit Frau von Staël gestanden hat.

Es bleiben somit nur noch die „Sappho" von Franz von Kleist und des Monodram von Gubitz zu berücksichtigen. Und gerade das unbedeutende, völlig vergessene Werk des ersteren ist — wie ich nachweisen werde — auf die Entstehung der Grillparzerschen Dichtung von Einfluß gewesen. Es hat

---

[1] S. »Sapho, drame en cinq actes et en prose composé en 1811" in den »Oeuvres complètes de madame de Staël.« Paris 1821, tome XVI. In der Vorrede sagt der Herausgeber: »Enfin, le drame de Sapho, qui termine ce volume n'a été ni représenté, ni même entièrement achevé. C'est une esquisse que ma mère se proposoit de retoucher, et dont il est facile de voir que la première idée a été puisée dans Corinne; mais comme on ne peut lire cette pièce sans être frappé de l'élevation du style, et surtout du caractère antique dont il est empreint, j'ai cru qu'il m'étoit permis de la livrer à l'impression.« Das ganze Drama scheint mir verschnörkelt und unnatürlich wie ein französischer Garten. Es ist die Lösung einer beim Beginne der Handlung bereits fertigen, nicht vor den Augen des Zuschauers gewordenen Verwicklung. Frau v. Staël bedarf zweier Akte, um die Voraussetzungen des Konfliktes einigermaßen klarzulegen. Der Jüngling Phaon, so erfahren wir bei Beginn des Stückes, hat Sappho verlassen und weilt fern von ihr auf Sizilien. Er ist ihr untreu geworden und liebt ihre Freundin, die anmutige Cleone. Diese ist dem schönen, aber geistig unbedeutenden Jüngling nicht abhold, bekämpft aber ihre Gefühle aus Rücksicht auf Sappho und verheimlicht ihr den Verrat Phaons. Gelöst wird dieser Konflikt dadurch, daß Phaon im dritten Akt auf Lesbos erscheint und um Cleone wirbt. Als Sappho nun in der Freundin ihre Rivalin erkennt, entsagt sie, um das Glück derselben und des geliebten Mannes nicht zu zerstören, ihrer Leidenschaft und sucht den Tod in den Meereswellen. — Es läßt sich nicht verkennen, daß die Verfasserin das tragische Thema ähnlich wie Grillparzer aufgefaßt hat. Wie bei letzterem Phaon zwischen der lorbeergekrönten Dichterin und dem Naturkind Melitta, so steht auch hier der Jüngling zwischen Sappho und der kindlich einfachen Cleone. In beiden Stücken wendet sich der Held von der hochbegabten älteren Frau ab zu einer jugendlichen Schönheit. Irgendwie wesentliche Analogieen in den Situationen und im Dialog sind jedoch nicht vorhanden, nur klingt der Grundgedanke der „Sappho" Grillparzers, der Zwiespalt zwischen Kunst und Leben, zwischen Ideal und Wirklichkeit auch in dem Drama der Staël mehrfach an. Wenn sie ihre „Sappho" sprechen läßt: »Fatal présent que ce génie, qui semble, comme le vantour de Prométhée, s'acharner sur mon coeur!« (Sapho II 7) oder »Le génie des femmes est comme un arbre, qui s'élève jusqu'aux nues, mais dont les foibles racines ne peuvent résister à la tempête« (II 5 S. 312) oder »Tu le sais, le langage des favoris des dieux n'est compris que d'un petit nombre de mortels; et le triste avantage du génie, c'est de vivre au milieu des hommes, sans pouvoir se faire entendre de la plupart d'entre eux.« (V 1 S. 351) . . . so erscheint das wie eine Variation des malheur d'être poète.

ihm in dilettantischer Form einen Teil des Materials geliefert, aus welchem er sein bewunderungswürdiges Trauerspiel geschaffen hat.

Franz von Kleist[1] schrieb seine „Sappho" als vierundzwanzigjähriger Jüngling. Als Quellen benutzte er das bekannte Buch „Voyage du jeune Anacharsis" von Jean Jaques Barthélemy und die Liederfragmente Sapphos.

Sein dreiaktiges Stück, dessen Schauplatz die Stadt Mitylene auf Lesbos ist, hat fünf Charakterfiguren, nämlich Sappho, ihre Schülerinnen, die intriguante, schöne Damophile und die sanfte schwärmerische Zidno, ferner Phaon und den alternden Dichter und Krieger Alcäus. Der erste Akt spielt „im Zimmer der Sappho". Die Dichterin tritt uns im Zwiegespräch mit Damophile entgegen. Ihre Worte atmen elegische Stimmung. Sie spricht von früh erduldetem Leide, erinnert an den Tod ihres tyrannischen Gatten, greift dann das Glück, welches sie in Phaons Liebe gefunden, besorgt aber, daß dasselbe keinen Bestand habe, weil die Neigung des schönen Jünglings wandelbar sei. Zu den beiden Frauen gesellt sich in der zweiten Scene Alcäus, der Mann der Leier und des Schwertes. Nachdem er vergeblich um Sapphos Liebe geworben, wirft er ihr vor, daß die Bande, welche sie an den geistig unbedeutenden Phaon fesseln, ihrer unwürdig seien,

---

[1] Einige Angaben über das Leben und Dichten dieses Mannes werden dem Leser vielleicht willkommen sein. Franz Alexander von Kleist, geb. am 24. Dezember 1769 zu Potsdam, war Soldat und Poet wie seine dichtenden Geschlechtsgenossen Ewald und Heinrich von Kleist. Er nahm 1789 an dem Feldzug gegen Frankreich teil, gab dann die militärische Laufbahn auf, studierte bis 1791 in Göttingen die Rechte, wurde unter dem Minister von Herzberg Legationsrat und vermählte sich in dieser Stellung mit Albertine v. Jung. Bald darauf trat er aus dem Staatsdienst, lebte als Privatmann kurze Zeit auf dem Gute Falkenhagen bei Frankfurt a. O., ließ sich darauf bei Ringenwalde in der Neumark nieder, wurde daselbst Landrat und starb, eben als er zu selbständigeren dichterischen Gestaltungen erfolgreich emporstrebte, im noch nicht vollendeten 28. Lebensjahre am 8. August 1797. Kleist hat sich auf lyrischem, epischem und dramatischem Gebiet versucht. Er begann als Schüler zugleich der Wielandschen Lehrgedichte und der Gleimschen Anakreontik, verfaßte Balladen und erzählte unter anderm als Vorgänger Schillers die Sage vom Taucher. Als Entgegnung auf Schillers „Die Götter Griechenlands" schrieb er „Das Lob des einzigen Gottes". (Im teutschen Merkur 1789. 3. 113.) Einiges Aufsehen erregte s. Z. auch die Ode Kleists „Auf Mirabeaus Tod". Außerdem verfaßte er ein Gedicht in zehn Gesängen „Zamori oder die Philosophie der Liebe" (Berlin 1793), „Hohe Aussichten der Liebe an Minona" (Berlin 1789), und ein historisches Gemälde „Graf Peter der Däne" (Berlin 1792). Sein Schaffen ist nicht ohne Erfolg gewesen, und wir lesen in der Lebensgeschichte eines jüngeren Zeitgenossen, de la Motte Fouqués, das enthusiastische Lob „seiner anmutigen Milde, seiner zarten Phantasie und des Wohllauts seiner Sprache". S. Karl Gödeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung, Dresden 1862. Erste Ausgabe Bd. I S. 1116. — Vergl. ferner die handschriftlichen Mitteilungen des Pfarrers H. Kypke in der „Gegenwart" vom 13. Mai 1882.

worauf Sappho ihn unmutig in seine Schranken zurückweist. Dem Tiefgekränkten bietet sich nun Damophile zum Werkzeug seiner Rache an. Sie will seinen glücklichen Rivalen Phaon dadurch der Sappho entfremden, daß sie dessen Eifersucht auf Alcäus erregt und ihn durch das Geschenk ihrer eigenen Liebe an sich lockt. Nicht ohne inneres Widerstreben willigt Alcäus ein. In der folgenden Scene versucht Damophile ihre niedrigen Künste an Phaon und weiß ihn ganz zu blenden und zu bestricken. Als ihn Sappho findet, ist er mißmutig und kalt, und nur mit Mühe vermag sie seine thörichte Eifersucht zu beschwichtigen und ihn ihrer Treue zu versichern.

Der zweite Akt beginnt mit einem Dialog zwischen Sappho und ihrer vertrauten Freundin Zidno. Der letzteren klagt die Dichterin, daß Phaon sie verraten habe. Seine Untreue sei ihr durch ein zufällig in ihre Hände gelangtes, an Damophile gerichtetes Schreiben Phaons enthüllt. Von Zidno belehrt, daß Damophile ein verschlagenes, sinnliches, aber trotz aller Leidenschaftlichkeit berechnendes Weib sei, stellt Sappho die ränkevolle Heuchlerin zur Rede. Dabei wird sie durch Alcäus unterbrochen, welcher seine Bewerbung um sie wiederholt. Abermals von ihr abgewiesen, aber mit milden Worten gebeten, sich über die versagte Gegenliebe wie ein Mann zu trösten, ergreift er, innerlich bewegt, Sapphos Hand. So sieht ihn Phaon in dem Augenblick, als er sich der Gruppe nähert, und durch diesen Anblick zum Zorn gereizt, wirft er Sapphos Liebe wie ein wertloses Gut von sich, stößt Schmähungen gegen sie aus und führt seine neue Geliebte Damophile mit sich fort. Schmerzvoll bricht Sappho zusammen und beschwört ihre Freundin Zidno, den Ungetreuen zurückzurufen. Dann spricht sie ihr Leid in einem an die Göttin der Liebe gerichteten Gebet aus. — Nun wird die Scene verwandelt. Wir sehen Phaon und Damophile am Gestade des Meeres lustwandeln. Dort trifft Zidno dieselben und hält dem Jüngling mit strafenden Worten seinen an Sappho begangenen Verrat vor. Als Zidno sich entfernt, fordert Phaon Damophile auf, mit ihm nach Sizilien zu entfliehen, und diese willigt ein.

Zu Anfang des dritten Aktes wird die Flucht der Liebenden bewerkstelligt. Dann führt uns der Dichter wieder in Sapphos Gemach, wo dieselbe der Zidno ein Schreiben an Phaon übergiebt. Die Getäuschte betrügt sich noch immer mit der Hoffnung, den Verlorenen wieder zu gewinnen, und als Alcäus ihr die Nachricht von Phaons Flucht bringt, will sie ihm nicht glauben. Aber Zidno bestätigt alsbald diese Kunde. Da eilt Sappho tieferschüttert in Begleitung ihrer Freundin an das Meerufer, blickt schmerzlich dem entschwindenden Fahrzeug Phaons nach, ruft die Rache der Götter auf die Entflohenen herab und stürzt sich, nachdem sie ihre junge Vertraute noch einmal umarmt hat, ins Meer.

Wir haben in diesem Stücke den ersten dramatischen Versuch eines noch unreifen Dichters vor uns. Das verrät die schülerhafte Technik, die Nachlässigkeit, mit welcher scenische Wirkungen durch unbedeutende Anhängsel verwischt werden, und die lückenhafte und gerade an den wichtigsten Stellen völlig aussetzende Motivierung. Die Charakteristik ist durchaus mißraten. Namentlich ist Sapphos Bild gänzlich verzeichnet. Gerade diese Hauptfigur, deren Verhalten die sorgfältigste Begründung, die schärfste Beleuchtung erforderte, stößt uns sittlich wie ästhetisch ab. Sappho ist Dichterin. Womit beglaubigt Kleist sie als solche? Nur mit ihrem Namen und etwa noch mit dem Gedichte an die Liebesgöttin, welches er sie im zweiten Akt sprechen läßt. Was wir vor uns sehen, ist eine haltlose, in dem konventionellen Ton der Hypersentimentalität des vorigen Jahrhunderts redende, schon leise verblühende Frau, welche einem jüngeren Manne von leichtfertigem Wankelmut, einem Toilettenhelden, einem Schwächling voll selbstgefälliger Eitelkeit mit blinder Leidenschaft zugethan ist. Ihre Liebe trägt einen vorwiegend sinnlichen Charakter und wirkt dadurch geradezu widerwärtig, daß Sappho als die Werbende erscheint, daß sie sich dem Geliebten anbietet, sich ihm förmlich aufdrängt. Von Phaon endlich in entwürdigender Weise verlassen, giebt sie sich den Tod. Ein solches Ende ist nichts weniger als tragisch; denn das Sterben macht bekanntlich die Tragik nicht aus, sondern die Motivierung des Todes. Weil wir dem Konflikt, welchem Sappho erliegt, unsere Anteilnahme verweigern müssen, so kann uns auch seine Wirkung, die Katastrophe, nicht rühren und erschüttern.

Ich stelle nunmehr der „Sappho" von Kleist die „Sappho" Grillparzers gegenüber. Um über das Verhältnis dieser beiden Stücke zu einander volle Klarheit zu gewinnen, werde ich zugleich Goethes „Tasso" und die „Corinna" der Frau von Staël zur Analogie heranziehen und es versuchen, aus den beiden letzteren Werken und der „Sappho" von Kleist einen großen Teil der „Sappho" Grillparzers Akt für Akt litterarhistorisch abzuleiten.

Wie das Kleistsche Stück hat auch Grillparzers Tragödie fünf Charakterfiguren. Auch in ihr findet sich die Stellung des Liebhabers zwischen der reiferen, hochbegabten Frau und einer jugendlichen Schönen, welche hier Sapphos Sklavin ist und Melitta heißt. Diese hat aber keinen Zug von der intriguanten Damophile bei Kleist, vielmehr hat Grillparzer die süße Grazie eines unschuldigen Naturkindes um sie gebreitet. Der Dichter und Krieger Alcäus, welcher das Schauspiel von Kleist mit seinem unerschöpflichen Redefluß verwässert, fehlt bei Grillparzer; dieser hat dafür die Figur des beredten, sangeskundigen Hausvogtes Rhamnes, und für Zidno die muntere, ihrer Herrin treuergebene Dienerin Eucharis. Die

Figur des Rhamnes war ursprünglich in dem Plane des Stückes nicht vorgesehen; in dem Personenverzeichnis des ersten Manuskriptes ist er nicht aufgeführt und in dem Text der ersten Akte erscheint er dort nur als Diener. Erst im fünften Akt tritt er unter dem Namen Rhamnes mit einer längeren Rede in eine Lücke der Handlung.

Den Schauplatz des Stückes hat Grillparzer im Sinne der Alten, welche weder im Drama noch auch sonst bedeckte, rings verschlossene Zimmer liebten, an das mit Rosenbüschen bewachsene lesbische Gestade vor das säulengetragene Haus der Sappho verlegt. Die sich dort abspielende Handlung stimmt, wie ich hier gleich zu Anfang hervorhebe, in folgenden, und zwar in der Sage nicht gegebenen Momenten mit der Aktion des Kleistschen Stückes überein. In beiden Dramen bricht Phaon der Sappho die Treue, und die jüngere Schöne gewinnt seine Liebe; in beiden Dramen stellt die Dichterin, als sie sich von Phaon getäuscht sieht, ihre Rivalin zur Rede, stößt der Jüngling die Betrogene in brutaler Weise von sich und entflieht mit der neuen Geliebten; in beiden Dramen eilt Sappho an das Meeresufer und ruft auf die Entflohenen die Rache der Götter herab. — Diese Momente aber wußte Grillparzer ganz anders als sein Vorgänger dramatisch zu verbinden und zu echt poetischen Wirkungen zu steigern.

Zunächst hat er das Hauptmotiv, die Neigung der Dichterin zu dem jüngeren unbedeutenden Phaon, tiefer und edler zu stimmen und aus besonderen Charaktereigentümlichkeiten und Verhältnissen zu erklären verstanden. Frau von Staël gab in ihrer „Corinna", in welcher sie das gleiche verfängliche Thema, die Liebe der geistig hervorragenden Frau zu einem geistig unter ihr stehenden Manne, behandelt, dem östreichischen Dramatiker für die Entwicklung dieses psychologischen Problems einige treffliche Winke. Sie schildert, wie Lord Nelvil die Dichterin Corinna zuerst in Rom während ihres Triumphzuges nach dem Kapitol erblickt, wo dieselbe einen Lobgesang auf den Ruhm und die Schönheit Italiens improvisiert und unter dem Jubel eines begeisterten Volkes als Dichterin gekrönt wird. Hingerissen von ihrer eigenartigen Schönheit und dem Zauber ihrer Kunst, nähert sich ihr Lord Nelvil mit Worten begeisterter Verehrung, und das Auge der olympischen Frau weilt mit Wohlgefallen auf dem fremden Manne. Ähnlich erzählt Grillparzer die erste Begegnung Phaons und Sapphos. Auch Phaon, welcher das Idealbild der lesbischen Sängerin schon lange in seiner Seele getragen, sieht dieselbe zuerst in dem Moment, als sie zu Olympia als Siegerin aus dem Wettbewerb um den Sangespreis hervorgeht, und ihr die Ersten Griechenlands ihre Huldigungen darbringen. Mit so schwärmerischer Bewunderung tritt er ihr entgegen, daß Sappho glaubt, von ihm geliebt zu sein, und ihr volles Herz dem schönen Freunde erschließt, den

die Kunst ihr zugeführt. Wie bei Corinna fällt also auch bei Sappho in den Augenblick ihres höchsten geistigen Triumphes das Erwachen ihrer Liebe,[1] und es ist hiermit der Irrtum, dem sie sich über die Gefühle Phaons hingiebt, hinreichend begründet. Sie erschafft sich, indem sie das edle Äußere

[1] Man vergleiche beide Darstellungen: »Tout le monde criait, »Vive Corinne! vive la génie, vive la beauté! L'émotion était générale; mais lord Nelvil ne la partageait point encore . . . . lorsqu' enfin il aperçut Corinne. Elle était vêtue comme la sibylle du Dominiquin, un schall des Indes tourné autour de sa tête, et ses cheveux, du plus beau noir, entremêlés avec ce schall; sa robe était blanche . . . . Ses bras étaient d'une éclatante beauté; sa taille grande, mais un peu forte, à la manière des statues grecques, caractérisait énergiquement la jeunesse et le bonheur; son regard avait quelque chose d'inspiré . . . Elle donnait à la fois l'idee d'une prêtresse d'Apollon qui s'avançait vers le temple du Soleil, et d'une femme parfaitement simple dans les rapports habituels de la vie; enfin tous ses mouvements avaient un charme, qui excitait l'intérêt et la curiosité, l'étonnement et l'affection.

(S. Corinne ou l'Italie par madame de Staël, Paris 1844 Bd. II 1. S. 22 f.)

„Da horch! da tönt Gemurmel durch das Volk,
Da teilt die Menge sich. Jetzt war's geschehn —
Mit einer goldnen Leier in der Hand
Trat eine Frau durchs staunende Gewühl.
Das Kleid von weißer Unschuldfarbe floß
Hernieder zu den lichtversagten Knöcheln,
Ein Bach, der über Blumenhügel strömt.
Der Saum von grünen Palm- und Lorbeerzweigen
Sprach, Ruhm und Frieden sinnig zart bezeichnend,
Aus, was der Dichter braucht und was ihn lohnt.
Wie rote Morgenwolken um die Sonne
Floß rings ein Purpurmantel um sie her,
Und durch der Wolken rabenschwarze Nacht
Erglänzt', ein Mond, das helle Diadem,
Der Herrschaft weithinleuchtend hohes Zeichen.
Da rief's in mir: die ist es! Und du warst's.
Eh' die Vermutung ich noch ausgesprochen,
Rief tausendstimmig mir des Volkes Jubel
Bestätigung der süßen Ahnung zu."

(Sappho I. Akt 3. Scene S. 156 f.)

Vergl. ferner:

»Il la suivit; et, dans le moment où elle descendait l'escalier, accompagnée de son cortége, elle fit un mouvement en arrière pour l'apercevoir encore: ce mouvement fit tomber sa couronne. Oswald se hâta de la relever, et lui dit en la lui rendant quelques mots en italien, qui signifiaient que les humbles mortels mettaient aux pieds des dieux la couronne qu'ils n'osaient placer sur leurs têtes . . .

Il resta d'abord immobile à sa place et, se sentant troublé, il s'appuya sur un des lions basalte, qui sont au pied de l'escalier du Capitole. Corinne le considéra de nouveau, vivement frappée de son émotion.« (a. a. O. S. 36.)

desselben als das Abbild einer ebenso edlen, ihr gleichgestimmten Seele deutet, aus dem Manne ein Ideal, dem sein innerer Wert nicht entspricht, und Phaon, nach Art problematischer Naturen vom Eindruck des Augenblicks beherrscht, verwechselt Verehrung mit Liebe.

So stehen sich die beiden Charaktere beim Beginn des ersten Aktes gegenüber. Vergegenwärtigen wir uns kurz die Begebenheiten desselben.

Vom „Kampf der Wagen und Gesänge" zu Olympia mit dem Siegeskranze nach ihrer Heimat zurückgekehrt, erscheint Sappho, von dem Jubel der dankbaren Landsgenossen begrüßt, strahlend wie eine Siegesgöttin auf dem lesbischen Gestade. Bescheiden nimmt sie die Huldigungen ihrer heimatlichen Freunde entgegen. Nicht mehr nach Ehre und Ruhm verlangt ihr Herz, sondern nach weiblichem Glücke. Nur mit der Myrte verschlungen, hat der Lorbeer für sie fortan noch Wert. Der Jüngling Phaon, dem sie ihr Leben weihen will, weilt an ihrer Seite, und mit rühmenden Worten stellt sie ihn dem Volke vor. Wie Sappho und Phaon sich gefunden, das erfahren wir aus ihrem begeisterten Zwiegespräch in der folgenden Scene, in welcher sich die beiden ihre erste Begegnung zu Olympia noch einmal vor ihre Seele zurückrufen. Phaon ist wie geblendet von dem Glanze, der plötzlich ihn, den Unbekannten, an Sapphos Seite umgiebt. Wie ein Traum kommt ihm die Wirklichkeit vor. Er vermag über seine Gefühle für die Dichterin nicht zu voller Klarheit durchzudringen, er kann es nicht fassen, „daß Hellas' erste Frau auf Hellas' letzten Jüngling schauen konnte." Sappho aber träumt von der Seligkeit einer Idylle. Mit dem

mit Grillparzers Versen:

„Wie du nun sangst, wie du nun siegtest, wie
Geschmückt mit der Vollendung hoher Krone,
Nun in des Siegs Begeisterung die Leier
Der Hand entfällt, ich durch das Volk mich stürze,
Und von dem Blick der Siegerin getroffen,
Der blöde Jüngling scham-entgeistert steht,
Das weißt du, Hohe, besser ja als ich,
Der ich, kaum halberwacht, noch sinnend forsche,
Wie viel davon geschehʼn, wie viel ich nur geträumt.

Sappho.

Wohl weiß ich's, wie du stumm und schüchtern standst,
Das ganze Leben schien im Auge nur zu wohnen,
Das, sparsam aufgehoben von dem Grund,
Den nicht verlöschten Funken laut genug bezeugte.
Ich hieß dich folgen, und du folgtest mir,
In ungewisses Staunen tief versenkt." (S. 156.)

Corinna wird mehrfach mit Sappho verglichen z. B. »Son charme tenait-il de la magie ou de l'inspiration poétique? était-ce Armide, ou Sapho? (III 1. S. 43.)

Geliebten vereint, glaubt sie Kunst und Leben zur Harmonie verschmelzen zu können. Er soll sie lehren, sich des schönen Daseins heiter und unbefangen zu freuen, und sie will ihm das götternahe Reich des Ideals erschließen. Sie übersieht, wie hoch sie ihn geistig überragt, sie fühlt nur, was ihr selbst fehlt, um ihn zu beglücken und ihm ganz angehören zu können. Denn er steht in seiner Jugendblüte da, noch unberührt von Leid, durch keinen Verlust verbittert, während sie, deren jugendliche Reize bereits zu schwinden beginnen, des Lebens Kränkungen und Täuschungen im reichen Maße erfahren hat. Als Phaon, nachdem sie ihn der Dienerschaft als ihren Herrn vorgestellt, sich entfernt, und ihre Sklavin Melitta im Geplauder bei ihr weilt, da steigt beim Anblick dieses heiterblühenden Kindes, dessen Wesen alle Eigenschaften vereinigt, um in engumgrenzter traulicher Lebenssphäre sich heimisch zu fühlen, in Sappho die bange Ahnung auf, daß der Lorbeer die verlorene Herzenseinfalt nicht ersetzen könne, daß die Kunst sie allzusehr dem Leben entfremdet habe, daß ihr Fuß die Kluft, welche sich zwischen ihr und dem Leben aufgethan hat, nicht mehr überschreiten könne. Ihre bewegte Stimmung klingt aus in einem Liede an Aphrodite. Damit schließt der erste Akt.

Dieser erste Akt, gleichsam eine große Exposition des Hauptcharakters, weist manche Motive aus Goethes „Tasso“ und der „Sappho“ von Kleist auf. Wie der Held des Goetheschen Stückes tritt uns auch Sappho auf der Höhe ihres Glückes entgegen. Wie jener auf seine erste dichterische Großthat, die Vollendung seines Werkes, die Frucht eines langen, mühevollen Schaffens, so blickt Sappho auf ihren Sieg zu Olympia zurück. Ihn schmückt die Hand der Geliebten mit dem Lorbeer, sie trägt den Kranz, welchen das dankbare Griechenvolk ihr gereicht hat. Beiden aber dünkt die Dichterkrone eine Last. Sie fühlen sich nicht wert, „die Kühlung zu empfinden, die nur um Heldenstirnen wehen soll.“ Wie Tasso, als der Herzog ihn auf den Beifall jedes Guten und auf den allgemeinen Ruhm hinweist, mit wahrer Bescheidenheit antwortet:

„Mir ist an diesem Augenblick genug;
An euch nur dacht' ich, wenn ich sann und schrieb;
Euch zu gefallen, war mein höchster Wunsch;
Euch zu ergötzen, war mein letzter Zweck.
Wer nicht die Welt in seinen Freunden sieht,
Verdient nicht, daß die Welt von ihm erfahre;
Hier ist mein Vaterland, hier ist der Kreis,
In dem sich meine Seele gern verweilt“ . . . . (I 3.)

so lehnt auch Sappho, zufrieden mit dem Bewußtsein ihrer That, die Ehren ab, welche der Sieg ihr einträgt. Auch sie „sieht die Welt in ihren Freunden“:

„Um euretwillen freut mich dieser Kranz,
Der nur den Bürger ziert, den Dichter drückt,
In eurer Mitte nenn' ich ihn erst mein.
— — — — — — — — — —
In eurem Kreis, in meiner Lieben Mitte,
Hier dünkt mich dieser Kranz erst kein Verbrechen,
Hier wird die frevle Zier mir erst zum Schmuck."

Doch nicht ganz vermag der Schimmer des gegenwärtigen Glückes die Schatten vergangener Leiden zu verscheuchen, welche die hoheitvolle Gestalt der Heldin Grillparzers noch immer leise umnachten. Sappho ist wie Tasso ein Genius, der durch Qualen zum Leben durchgedrungen ist. Wie dieser im schmerzlichen Hinblick auf seine Jugendzeit klagt:

„So hatte mich das eigensinn'ge Glück
Mit grimmiger Gewalt von sich gestoßen:
Und zog die schöne Welt den Blick des Knaben
Mit ihrer ganzen Fülle herrlich an,
So trübte bald den jugendlichen Sinn
Der teuren Eltern unverdiente Not.
Eröffnete die Lippe sich zu singen,
So floß ein traurig Lied von ihr herab,
Und ich begleitete mit leisen Tönen
Des Vaters Schmerzen und der Mutter Qual." (I 3.)

so tönt auch durch die Worte der Dankbarkeit, welche die lesbische Dichterin an ihre Landsgenossen richtet, durch die Sprache der Liebe, welche sie mit Phaon redet, wie ein Nachhall erduldeter geheimer Schmerzen ein elegischer Klang:

„Ich hab' gelernt verlieren und entbehren!
Die beiden Eltern sanken früh ins Grab,
Und die Geschwister, nach so mancher Wunde,
Die sie dem teuren Schwesterherzen schlugen,
Teils Schicksalslaune und teils eigne Schuld
Stieß früh sie schon zum Acheron hinunter.
Ich weiß, wie Undank brennt, wie Falschheit martert,
Der Freundschaft und der — Liebe Täuschungen
Hab' ich in diesem Busen schon empfunden:
Ich hab' gelernt verlieren und entbehren!" (II 3. S. 152.)

Wie Tasso aber will sie vergessen, was sie gelitten. Wie er, vom Gefühle der Liebe gehoben, seine Seele aus dem Gespinste der Träume befreien, und sich „nicht mehr einsam, schwach und trübgesinnt verlieren," sondern als Vasall des Schönen in den Kreis des frohen Lebensgenusses an der Hand der Geliebten eintreten will, so will auch sie beide Kränze um die Stirne flechten, „das Leben aus der Künste Taumelkelch, die Kunst aus der Hand des Lebens schlürfen." Sie sagt:

„Er war bestimmt in seiner Gaben Fülle,
Mich von der Dichtkunst wolkennahen Gipfeln
In dieses Lebens heitre Blütenthäler
Mit sanft bezwingender Gewalt herabzuzieh'n.
An seiner Seite werd' ich unter euch
Ein einfach stilles Hirtenleben führen,
Den Lorbeer mit der Myrte gern vertauschend,
Zum Preise nur von häuslich stillen Freuden
Die Töne wecken dieses Saitenspiels." — (I 2. S. 151/2.)

Dieselbe Sehnsucht nach idyllischem Glück läßt auch Franz von Kleist seine Sappho aussprechen. Auf die Frage Damophiles: „Und welchen Ruhm willst du mit Phaon teilen?" antwortet sie:

„Den sanfteren der Schönheit und der Liebe."

Damophile.

„Ein Ruhm, der wahrlich nicht unsterblich ist,
Kaum von dem nachbarlichen Neid gekannt."

Sappho.

„Ein stilles Glück, das in verschwieg'nem Schatten
Sich selbst genug, zufried'ne Menschen schafft,
Ist werter mir als aller Glanz der Pracht,
Als aller Ruhm, der durch die Welten läuft
Und dem der Neid mit scharfem Zahne folgt."
(Kleist I 1. S. 9 u. 10.)

Im weiteren Verlauf des ersten Aktes bewegt sich der Dialog der „Sappho" Grillparzers noch mehrfach in dem Gedankengange des Kleistschen Stückes. Bei Kleist sagt Damophile zu Alcäus:

„Schon als ich noch ein kleines Mädchen war
Und unbemerkt noch unter Blumen spielte,
Hört' ich den ältern Bruder Athis gern
Die hohen Oden des Alcäus singen.
Da schlug geschwinder dann mein kleines Herz;
So schwach ich war, fühlt' ich Begeisterung,
Und weinte, daß ich nicht ein Mann geworden,
Und brach, um dich zu kränzen, Rosen ab." (I 3. S. 25.)

Ich füge Zidnos Worte über Orpheus hinzu:

„Wenn dann ich in der Abendstille
Am Meer, im Palmenschatten, oder auf
Der Flur, auf weinbepflanzten Hügeln wandle,
Und in Olivenbäumen sanft das Laub
Ein kühler Abendwind durchsäuselt — o! —
Dann scheint's, als hört' ich Orpheus' Stimme; dann
Ergreift ein heiliges Entzücken mich." (II 1. S. 56.)

Dieselben Gedanken sehen wir bei Grillparzer in dem Zwiegespräche zwischen Phaon und Sappho poetisch entfaltet:

Phaon.

„O, seit ich denke, seit die schwache Hand
Der Leier Saiten selber schwankend prüfte,
Stand auch dein hohes Götterbild vor mir!
Wenn ich in der Geschwister frohem Kreise
An meiner Eltern niederm Herde saß,
Und nun Theano, meine gute Schwester,
Die Rolle von dem schwarzen Simse holte,
Ein Lied von dir, von Sappho, uns zu sagen,
— — — — — — — — — — — — — —
Und wenn sie nun begann: vom schönen Jüngling,
Der Liebesgöttin liebeglüh'nden Sang,
Der Klage einsam hingewachter Nacht,
Von Andromedens und von Athis' Spielen,
Wie lauschte jedes, seinen Atemzug,
Der lusterfüllt den Busen höher schwellte,
Ob allzulauter Störung still verklagend."
. . . . . .
Nur ich stand schweigend auf und ging hinaus
Ins einsam stille Reich der heil'gen Nacht.
Dort an den Pulsen der süß schlummernden Natur,
In ihres Zaubers magisch-mächt'gen Kreisen,
Da breitet' ich die Arme nach dir aus;
Und wenn mir dann der Wolken Flockenschnee,
Des Zephyrs lauer Hauch, der Berge Duft,
Des bleichen Mondes silberweißes Licht
In eins verschmolzen um die Stirne floß,
Dann warst du mein, dann fühlt' ich deine Nähe,
Und Sapphos Bild schwamm in den lichten Wolken."

(I 3. S. 154/5.)

Auch zu dem fünften Auftritt zwischen Sappho und Melitta findet sich eine Parallelscene bei Kleist. Angesichts der unschuldigen Schwärmerei der Zidno überfällt Sappho die Erinnerung an der Kindheit verlorenes Glück:

„Goldnes Alter, wo die Seele
Noch nicht gestört, im stillen Friedensglück
Unschuldiger Gefühle, sanft und gut
Den Winken jedes schönen Schattens folgt,
In Phantasieen jubelnd sich berauscht,
Ach! goldnes Alter, mir bist du entfloh'n!
An Wahrheit reicher, und an Freuden ärmer
Wein' ich den hingefloh'nen Stunden nach."

Zidno.

„Du könntest die Vergangenheit beseufzen?
Du, mit dem Lorbeer auf dem Haupt, willst die
Entfloh'ne Zeit bereuen?"

Sappho.

Ach! was hilft
Der Lorbeer auf dem Haupt, wenn um das Herz
Sich die Cypresse windet? (Kleist II 1. S. 58.)

Vergl. damit Grillparzer:

„O, gebt mir wieder die entschwundne Zeit!
Löscht aus in dieser Brust vergang'ner Leiden,
Vergang'ner Freuden tiefgetret'ne Spur;
Was ich gefühlt, gesagt, gethan, gelitten,
Es sei nicht, selbst in der Erinnrung nicht!
Laßt mich zurücke kehren in die Zeit,
Da ich noch scheu mit runden Kinderwangen,
Ein unbestimmt Gefühl im schweren Busen,
Die neue Welt mit neuem Sinn betrat;
Da Ahnung noch, kein quälendes Erkennen
In meiner Leier goldnen Saiten spielte,
Da noch ein Zauberland die Liebe war,
Ein unbekanntes, fremdes Zauberland!"

Dann beklagt sie das Los des Ruhmsüchtigen, und als sie wehmütig den Kranz aus ihren Locken löst, spricht Melitta zu ihr:

„Der schöne Kranz! Wie lohnt so hohe Zier!
Von Tausenden gesucht und nicht errungen."

Grillparzer schließt den ersten Akt seines Trauerspiels mit einer lyrischen Monodie. Das Gedicht, welches er seine Heldin sprechen läßt, ist eine Übersetzung der bekannten Ode Sapphos an die Liebesgöttin, der Grillparzer, um mit Theobald von Rizy zu sprechen, „die ganze Herzinnigkeit und naive Grazie des Originals einzuhauchen wußte", so daß es nicht einem erborgten Schmucke gleicht, sondern uns wie eine frische, aus dem Boden des Werkes hervorgewachsene Blume anmutet.[1] Auch Kleist hat eine, allerdings unglückliche Nachbildung dieses griechischen Gedichtes versucht und sie in sein Stück hineingeflochten.[2] Ich komme hierauf später zurück.

[1] Vergl. das „Wiener Grillparzer-Album". Für Freunde als Handschrift gedruckt. Stuttgart 1877. S. 458.

[2] Sie lautet:

„Göttin der Schönheit und Liebe!
Die du mit einem lächelnden Blick
Brausende Wogen ebnest,
Heulende Stürme verscheuchst,
Den umwölkten Olymp erheiterst,
Freuden in die Seele der Götter bringst,
Cypria!

Im zweiten Akte der Tragödie Grillparzers beginnt die Thätigkeit des Gegenspiels. Der dramatische Accent ruht auf den Gestalten Phaons und Melittas. — Von der Festtafel der Gebieterin hat sich Phaon fortgeschlichen. Nachdem der erste Rausch seiner Begeisterung für Sappho verflogen ist, ist er beunruhigt, unsicher und schwankend geworden. Er empfindet, daß seine Gefühle für Sappho nicht sein ganzes Herz ausfüllen. Den am Gestade des Meeres einsam Sinnenden scheuchen nahende Tritte und Mädchenrufe in eine Grotte, von wo er in einer Schar von Dienerinnen, welche Blumen suchen zum Schmuck für Sapphos Haus, Melitta erblickt. Die Gefährtinnen necken das schüchterne Kind, weil es während des Mahles auf der Herrin Geheiß einen Becher Wein dem Phaon kredenzt und den Dienst der Hebe in solcher Verwirrung vollführt habe, daß der Inhalt des Pokals auf den Estrich geflossen sei. . . . Unter Scherzen verlassen sie dann das arme Mädchen, und dieses, sich allein glaubend, bricht in rührende Klagen über ihre Vereinsamung und ihr liebeleeres Dasein aus. Da tritt Phaon, der ihre Worte belauscht hat, zu ihr und gewinnt mit tröstenden Worten schnell ihr Vertrauen. Sie erzählt ihm, wie sie als Kind von Sklavenhändlern geraubt und nach Lesbos fortgeführt sei, wo Sappho mit gütigem Sinn sich ihrer angenommen habe. Gerührt von dem Geschick der Armen gelobt Phaon ihr Freundschaft und heftet ihr eine Rose an die Brust. Als er dann zum Gegengeschenk sich eine Blume erbittet, ist sie nach einigem Zögern bereit, seinen Wunsch zu gewähren. Aber bei dem Versuche, eine von hohem Zweige winkende Rose zu pflücken, entgleitet sie von der Rasenbank und sinkt in die Arme des Jünglings, der von ihrer Holdseligkeit

---

Sieh! o, sieh aus deinen Rosenthälern,
Aus den Gefilden ew'gen Frühlings,
Auf mich Leidende nieder!
Höre mein stilles Gebet!
Cypria!
Öffne mir deinen göttlichen Schoß,
Sende meinem Lächeln neue Reize!
Meinem Auge neues Feuer!
. . .
Cypria!
Höre mein stilles Gebet!
Mein Gesang und meine Leier
Sei auch dir nur geweiht! —
Deine Hymnen will ich singen,
Dir nur von allen Göttern opfern,
Deinen Altar mit Blumen bestreu'n,
Unsterbliche!
Höre mein stilles Gebet!
Sieh meine flehende Thräne." (Sappho II 6. S. 98 f)

ergriffen, ihr einen Kuß auf die Lippen drückt. In demselben Augenblick naht Sappho und erblickt Melitta in des Geliebten Armen. Nachdem sie die Dienerin fortgesendet hat, spricht sie zu Phaon im Tone sanften Vorwurfs. Er aber horcht kaum auf ihre Worte, er ist in völlige Teilnahmslosigkeit versunken; denn die Liebe zu dem holden Naturkinde beginnt schmeichlerisch seine Sinne zu umwerben. — Dieser zweite Akt ist ganz Grillparzers Eigentum. Meisterhaft führt er in demselben die Verwicklung herbei. Auf dem Gegensatze der Charaktere, und nicht wie bei Kleist auf einer boshaften Intrigue, ist der Konflikt begründet. Die schöne Rosenscene zwischen Phaon und Melitta, in welcher die reine, durch keine Leidenschaft getrübte, ihrer selbst noch unbewußte Weiblichkeit den Sieg erringt über die geistige Hoheit Sapphos, dieses zaubervolle Idyll in einen Vergleich zu stellen mit jener widerwärtigen Scene bei Kleist, in welcher Damophile Phaon durch ihre niedrigen Künste zu fesseln weiß, das hieße, die Muse des östreichischen Dramatikers beleidigen. Auch in der Enthüllung der Untreue Phaons verfährt Grillparzer selbständig. Er verwarf mit Recht das verbrauchte Theatermotiv von dem verlorenen und aufgefundenen Briefe, dessen sich Kleist bedient, und macht Sappho selbst zur Zeugin der Liebesscene zwischen Phaon und Melitta. Erst im dritten Akt tritt die Abhängigkeit Grillparzers von seiner Vorlage stärker hervor. Verfolgen wir zunächst wieder die Wege, welche er einschlägt.

Verhältnismäßig langsam für das leidenschaftliche Naturell der Sappho läßt Grillparzer ihre Eifersucht sich entwickeln. Die Getäuschte hat zuerst noch Worte der Entschuldigung für den Geliebten:

„Wer heißt den Maßstab denn für sein Gefühl
In dieser tiefbewegten Brust mich suchen?"

In Nachsinnen verloren, gewahrt sie plötzlich den auf einer Rasenbank schlummernden Phaon. Der Anblick des schönen Schläfers, auf dessen Antlitz Heiterkeit und Ruhe lagern, versöhnt sie beinahe schon wieder; sie nähert sich ihm; da hört sie von seinen Lippen den Namen Melitta. Erschreckt fährt sie zurück. Er aber erwacht und erzählt ihr von seinem Traume, in welchem er sie zu Olympia im Triumphe des Sieges gesehen, bis im neckischen Gaukelspiele des Traumes ihr Antlitz plötzlich die kindlich-unschuldigen Züge der Melitta angenommen habe. Bei diesem Geständnis verschwinden Sapphos letzte Zweifel an Phaons Untreue, und der an ihr begangene Verrat steht klar vor ihrer Seele. Von Eifersucht getrieben, läßt sie ihre Rivalin rufen und stellt sie zur Rede, und als Melitta sich dem Gebote, die Rose, Phaons Geschenk, von sich zu legen, zu widersetzen wagt, da bedroht Sappho sie mit einem Dolche. In diesem Moment tritt Phaon zu der Bedrängten und nimmt, jede Rücksicht beiseite setzend, sich Melittas an. Gegen seine Wohl-

thäterin aber fügt er zu der kränkenden That die Kränkung schmähender Worte. Indem er Sapphos Liebe von sich stößt, betrachtet er fortan Melitta als die Seine.

Die Vorgänge dieser letzten Scene sehen wir in ähnlicher Weise im zweiten Akte des Kleistschen Stückes dargestellt. Schon in der äußeren schematischen Gliederung der Scenen prägt sich — wenn wir die Episode mit Alcäus aus der „Sappho" von Kleist ausscheiden — die Analogie aus. Man vergleiche: Kleist II 1. Sappho und Zidno, 2. Sappho allein, 3. Sappho und Damophile, 4. Sappho, Damophile und Phaon.

Grillparzer III 3. Sappho und Eucharis, 4. Sappho allein, 5. Sappho und Melitta, 6. Sappho, Melitta und Phaon.

Auch im Dialog begegnen wir manchen Anklängen und Übereinstimmungen. Bei Kleist sagt Sappho:

„Er liebt,
Wie in umwölkter Nacht die Sterne leuchten;
Bald sichtbar, bald verschwunden. Hoffend blickt
Der Wandrer nach dem Himmel, hocherfreut,
Nur einen schwachen Schimmer zu entdecken. (II 1 S. 59.)

Vergl. Sapphos Worte bei Grillparzer:

„Er liebt; allein in seinem weiten Busen
Ist noch für andres Raum als nur für Liebe,
Und manches, was dem Weibe Frevel dünkt,
Erlaubt er sich als Scherz und freie Lust." (III 1. S. 186.)

Bei Kleist sucht Zidno die eifersüchtige Sappho also zu beruhigen:

„Sei ruhig, Liebe! — Komm, begleite mich,
Der Himmel ist so schön, das Meer so still;
Laß uns die Schatten dunkler Büsche suchen." (S. 60.)

Durch den gleichen Hinweis auf die Schönheit der Natur will Phaon in Grillparzers Stück das von Eifersuchtsgedanken gepeinigte Gemüt Sapphos erheitern:

„Fröhlich, Liebe, sei und heiter!
Es ist so schön hier, o, so himmlisch schön!
Mit weichen Flügeln senkt der Sommerabend
Sich hold ermattet auf die stille Flur;
Die See steigt liebedürstend auf und nieder." (III 1. S. 188.)

Weiterhin erinnert es an Kleist (S. 64):

„Es ist so süß,
Beim Anblick einer reizenden Gestalt
Den Wohnsitz einer schönen Seele sich zu denken;"

wenn Grillparzer (S. 187) seine Sappho sprechen läßt:

„Verzeihe, wenn im ersten Augenblicke,
Geliebter! mit Verdacht ich dich gekränket,
Wenn ich geglaubt, es könne niedre Falschheit
Den Eingang finden in so reinen Tempel!"

In beiden Stücken faßt die eifersüchtige Heldin den Entschluß, die Falschheit ihrer Rivalin zu entlarven:

„Ich will sie selbst erforschen; sei verschwiegen,
Des Schuldigen Verräter ist sein Blick." (Kleist II 1. S. 65.)
„Ich will sie seh'n die wundervolle Schönheit,
Die solchen Siegs sich über Sappho freut." (Grillp. III 2. 191.)

In dem Monologe Sapphos, welcher in beiden Dramen dem Auftritt zwischen ihr und der Rivalin voraufgeht, heißt es:

„Hier verliert
Das Gold den Glanz, der Ruhm den Reiz, die Macht
Den Stolz; armselig fühlt im Purpur selbst
Sich die getäuschte Liebe." (Kleist II 2. 66.)
„Ich kann nicht! — Weh! — Umsonst ruf' ich den Stolz,
An seiner Statt antwortet mir die Liebe." (Grillp. III 4. S. 194.)

In der folgenden Scene, in welcher sich die beiden Nebenbuhlerinnen gegenüberstehen, werden die Berührungspunkte zwischen beiden Dramen noch deutlicher. In beiden ist Sappho von dem Jugendreiz ihrer Rivalin gerührt, und es wird ihr schwer, an die Schuld derselben zu glauben; in beiden erinnert sie ihre Gegnerin an Tage früherer Freundschaft und an erwiesene Wohlthaten.

„Nie sah ich noch ein Weib wie sie!" (Kleist II 3. S. 70.)
„Ach! — Beim Himmel, sie ist schön! (Grillp. III 3. 194.)

Kleist.

Sappho.

„Götter!
Wie schwer seid ihr im Menschen zu erkennen!
Die Tugend wohnt auf einem Angesicht
So nah' dem Laster, daß nur euer Auge
Sie unterscheiden kann!" —

. . . . . .

„Ruf dir die sorgenlose Zeit
Der Jugend, ihre schönsten Freuden dir zurück,
Wie du am heitren Frühlingstag
Bei Veilchen schlummertest, ich zu dir kam,
Mit einem Kuß dich weckte, und du dankbar
Und freundlich lächelnd mir die Hände reichtest
Und einen Strauß von jungen Veilchen botest;
Wie ich auf meinen Arm dich nahm, und du
Mit meinen Locken spieltest; ich erst kaum
Dem Kinderkleid entwachsen, dann mit dir
Im Grünen hüpfte, und wir beide da
Die Lust des Landmanns waren, der zur Stadt
Zum Einkauf kam, und stille stand, wenn er
Uns spielend dort erblickte — rufe dir
Die goldne Zeit zurück! und dann beschwör'
Ich dich bei dieser Zeit, sag' — bin ich dir
Noch lieb? Willst du mein Glück nicht untergraben?"

Damophile.

„Du bist mir lieb wie jemals; doch warum
Die Frage jetzt? — . . .“ (II 3. 74 f.)

Grillparzer hat diese Stelle durch poetische Änderungen gehoben:

Sappho.

„So jung an Jahren, und sie sollte schon
So reif sein im Betrug? Es kann nicht sein,
So sehr nicht widerspricht sich die Natur!
Unmöglich! Nein, ich glaub' es nicht! — Melitta!
Erinnerst du dich noch des Tages, da
Vor dreizehn Jahren man dich zu mir brachte?
Es hatten wilde Männer dich geraubt,
Du weintest, jammertest in lauten Klagen.
Mich dauerte der heimatlosen Kleinen,
Ihr Flehen rührte mich, ich bot den Preis
Und schloß dich, selber noch ein kindlich Wesen,
Mit heißer Liebe an die junge Brust.
Man will dich trennen, doch du wichest nicht;
Umfaßtest mit den Händen meinen Nacken,
Bis sie der Schlaf, der tröstungsreiche, löste.
Erinnerst du dich jenes Tages noch?“

Melitta.

„O, könnt' ich jemals, jemals ihn vergessen?“ (II 5. S. 196.)

Die Drohung der Rivalin durch die eifersüchtige Sappho hat Kleist nicht; dagegen findet sich auch bei ihm der — allerdings durch Alcäus' Dazwischentreten veranlaßte — jähe Übergang Phaons von der Bewunderung zur tödlichen Beleidigung Sapphos.

Phaon.

„Laß mich, Weib! ich mag
Nicht deine Liebe. Immer, denkst du, soll
Ich wieder in mein Joch mich schmiegen, immer
Die alte Narrheit neu beginnen.“ (Kleist II 5. 91.)

Vergl. Grillparzer:

„Als ich sie sah, da faßte wilder Taumel
Den aufgeregten Sinn, und willenlos
Stürzt' ich gebunden zu der Stolzen Füßen.
Dein Anblick erst gab mich mir selber wieder,
Erbebend sah ich mich in Circes Hause
Und fühlte meinen Nacken schon gekrümmt!
Doch war ich nicht gelöst, sie selber mußte,
Sie selber ihren eignen Zauber brechen.“ (Grillp. III 6. 201.)

Der Schluß dieser Scene ist in beiden Stücken ähnlich:

Damophile.

„Nun, Phaon? Kannst du länger widersteh'n? —“

Phaon.

„Ich kann's!" (Zu Sappho.)
„Weg, heuchlerisches Weib!"
. . . . . .
(Er umfaßt Damophile und führt sie ab.)

Sappho.

„Phaon!
O, höre meine Stimme, Phaon, kehre wieder!" (Kleist II 5. 93.)

Phaon.

„O, hör' sie nicht! Blick' nicht nach ihr,
Ihr Auge tötet so wie ihre Hand."
. . . . . .
(Melitta fortziehend.)
„Komm! Schnell aus ihrer Nähe fort!"
(Führt sie ab.)

Sappho (mit ausgestreckten Armen, verhallend).
„Phaon!" (Grillparzer III 6. S. 201/2.)

Auch einen Anklang an den „Tasso" hören wir in dem Dialog dieses Aktes. Sapphos Worte:

„Nach Frauenglut mißt Männerliebe nicht,
Wer Liebe kennt und Leben, Mann und Frau.
Gar wechselnd ist des Mannes rascher Sinn
Dem Leben unterthan, dem wechselnden.
Frei tritt er in des Daseins offne Bahn,
Vom Morgenrot der Hoffnung rings umflossen,
Mit Mut und Stärke, wie mit Schild und Schwert,[1]
Zum ruhmbekränzten Kampfe ausgerüstet.
Zu eng dünkt ihm des Innern stille Welt,
Nach außen geht sein rastlos wildes Streben;
Und findet er die Lieb', bückt er sich wohl,
Das holde Blümchen von dem Grund zu lesen,
Besieht es, freut sich sein und steckt's dann kalt
Zu andern Siegeszeichen an den Helm.
Er kennet nicht die stille, mächt'ge Glut,
Die Liebe weckt in eines Weibes Busen;
Wie all' ihr Sein, ihr Denken und Begehren
Um diesen einz'gen Punkt sich einzig dreht,
Wie alle Wünsche, jungen Vögeln gleich,
Die angstvoll ihrer Mutter Nest umflattern,
Die Liebe, ihre Wiege und ihr Grab

[1] Vergl. Kleist (I 3. S. 25):
„Betrogen?
Das ist der Mann wohl nie; ihm bietet sich
Die ganze Schöpfung an; bald mit dem Schwert,
Bald mit dem Geist zu wirken und zu schaffen."

Mit furchtsamer Beklemmung schüchtern hüten;
Das ganze Leben als im Edelstein
Am Halse hängt der neugebornen Liebe!"

erinnern an folgende Worte der Prinzessin:

„Nicht das! Allein ihr strebt nach fremden Gütern,
Und euer Streben muß gewaltsam sein.
Ihr wagt es, für die Ewigkeit zu handeln,
Wenn wir ein einzig nah beschränktes Gut
Auf dieser Erde nur besitzen möchten,
Und wünschen, daß es uns beständig bliebe.
Wir sind vor keinem Männerherzen sicher,
Das noch so warm sich einmal uns ergab.
Die Schönheit ist vergänglich, die ihr doch
Allein zu ehren scheint. Was übrig bleibt,
Das reizt nicht mehr, und was nicht reizt, ist tot.
Wenn's Männer gäbe, die ein weiblich Herz
Zu schätzen wüßten, die erkennen möchten,
Welch' einen holden Schatz von Lieb' und Treue
Der Busen einer Frau bewahren kann;
Wenn das Gedächtnis einzig schöner Stunden
In euren Seelen lebhaft bleiben wollte;
Wenn euer Blick, der sonst durchdringend ist,
Auch durch den Schleier dringen könnte, den
Uns Alter oder Krankheit überwirft;
Wenn der Besitz, der ruhig machen soll,
Nach fremden Gütern euch nicht lüstern machte:
Dann wär' uns wohl ein schöner Tag erschienen,
Wir feierten dann unsre goldne Zeit." (II 1.)

// Der vierte Akt der „Sappho" beginnt mit Monologen der Heldin. Wir vernehmen in ihnen den Schmerzensschrei des verwundeten Herzens und die Klage um den verlorenen Seelenfrieden. Sappho fühlt sich in ihrer weiblichen Schwäche tödlich getroffen und verhöhnt. Ihr gläubiges Empfinden hat die schmählichste Enttäuschung erfahren, und Rache und Sühne verlangt sie für die ihr zugefügte Schmach. In der Stille der Nacht kämpft sie lange mit sich selbst, und endlich ist ihr Entschluß gefaßt. Sie gebietet ihrem greisen Diener Rhamnes, Melitta in einem Nachen über das Meer nach Chios zu bringen und dort einem ihrer Gastfreunde zu übergeben. So will sie Phaon den Anblick der Geliebten entziehen. Rhamnes gehorcht und lockt Melitta unter dem Vorwande, Sappho verlange nach ihr, an die Meeresküste. Dort vernimmt die Geängstigte aus seinem Munde den Verbannungsbefehl ihrer Gebieterin, und flehentlich, aber vergeblich bittet sie, nach Sappho eilen zu dürfen, um ihre Gnade anzuflehen. Da naht ihr in Phaon, welcher inzwischen Verdacht geschöpft und den alten Diener erspäht hat, ein Helfer. Er zwingt den Rhamnes, von seinem Vorhaben abzustehen,

und besteigt selbst mit Melitta das Fahrzeug, um mit ihr zu entfliehen. Aber die Hülferufe des Rhamnes locken Diener und Landsleute Sapphos herbei, welche, von der Dichterin angefeuert, die Fliehenden verfolgen, sie alsbald einholen und den verzweiflungsvoll sich wehrenden Phaon übermannen. — Im fünften Akte sehen wir dann, wie die Liebenden vor Sappho zurückgeführt werden. Melitta unterwirft sich ihrer Gebieterin mit der Pietät eines kindlichen Herzens, Phaon aber erschöpft sich in zornigen Vorwürfen gegen dieselbe, bis ihm endlich die Besinnung wiederkehrt und er an Sappho die Bitte um Versöhnung richtet:

„Gieb uns, was unser, und nimm hin, was dein!
Bedenke, was du thust und wer du bist!"

Nun fällt der Schleier der Täuschung, und Sappho erkennt ihre Verirrung. Sie sieht, wie tief sie sich entwürdigt, indem sie, die Dienerin und Priesterin der Götter, sich von ihrer Leidenschaft zur Gewaltthat hat hinreißen lassen. Mit Schmach bedeckt, darf sie nicht mehr mit entweihter Hand der Lyra Saiten rühren. So giebt sie denn die irdischen Dinge dahin, um die Größe des Herzens zu retten. Nachdem sie in der Stille des Hauses alle Gefühle des Hasses und der Rache niedergekämpft, tritt sie hohen und gefaßten Mutes zu dem liebenden Paar, ihm mit Verzichtleistung auf ihr eigenes Glück Frieden und Versöhnung bringend. Aus der Welt der Täuschung flüchtet sie zu den ewigen Göttern. In dem Schoße der wogenden Flut wählt sie ein freiwilliges Ende. —

Auch in diesen beiden letzten Akten seines Stückes ist Grillparzer seinem Vorgänger Kleist mehrfach gefolgt. Das erste Motiv, welches er mit ihm gemeinsam hat, ist die Flucht der Liebenden. Aber wie ungleich wirkt dasselbe in beiden Dramen! Bei Kleist begründet Phaon seinen Entschluß, Lesbos zu verlassen, also:

„Mitylen' ist mir verhaßt,
Ein rasend Weib quält mich mit ihrer Liebe;
Ein stolzer Dichterling mit seinem Spott.
Ich kann die Fülle deiner Reize hier
Nicht mit der sanften Ruh' genießen, die
Auf jede Wallung unsrer Seele lauscht." (II 9. S. 111.)

Hier offenbart sich die ganze künstlerische Ohnmacht des Berliner Schriftstellers! Mit welch' zwingender Notwendigkeit führt dagegen Grillparzer denselben Vorgang herbei! Wir sehen bei ihm in der Scene vor uns, wie Sapphos Eifersucht gewaltthätig in das Geschick der Liebenden eingreift, wie aber Phaon ihren Racheplan durchkreuzt und die Ausführung desselben durch die Überwältigung des Rhamnes vereitelt. Mit der Enthüllung dieses Anschlages wird sich Phaon mit einem Male der Gefahren bewußt, welche die Geliebte bedrohen, wenn sie durch ein längeres Verweilen

auf Lesbos dem Zorne Sapphos ausgesetzt bleibt. Er hat kein anderes Mittel, Melitta vor der Vergeltung des beleidigten Frauenstolzes zu retten, als mit ihr, so schnell wie möglich, zu entweichen. So gewinnt das Motiv, welches bei Kleist so matt und schwächlich erscheint, bei Grillparzer Kraft und Spannung.

Für den Dialog der Scene, in welcher die Flucht der Liebenden vor sich geht, scheint Grillparzer allerdings hie und da Kleist benutzt zu haben. Bei letzterem sagt Phaon zu Melitta:

„Willst du dies Land,
Geschmückt von blühenden Gefilden und
Umkühlt von Myrten und Orangenwäldern,
Zum Tempel unsr'er Liebe machen?
Auf! So komm!" — (II 9. S. 112.)

Bei Grillparzer:

„O, folge! Unterm breiten Lindendach,
Das still der Eltern stilles Haus beschattet,
Wölbt, Teure, sich der Tempel uns'res Glück's." (IV 5. S. 217.)

Ferner Kleist:

„Doch sieh das weite Meer, wie schauerlich
Die Ferne scheint." (III 1. 115.)

Grillparzer:

„Es streckt die Ferne
Uns schutzverheißend ihren Arm entgegen,
Dort überm alten, grauen Meer
Wohnt Sicherheit und Ruh' und Liebe". (IV 5. S. 217.)

Kleist:

„Was unternimmt entflammte Liebe nicht?
O, wolltest du; ich schwämme, dich im Arm,
Mit kühnem Trotze durch die Fluten, und
Ich weiß gewiß, Kythere würde mich
Ein sicheres Gestad erreichen lassen." (III 1. S. 115.)

Grillparzer:

„Erzitterst du? Erzittre, holde Braut,
Die Hand des Bräutigams hält dich umschlungen!
Komm mit! Und folgst du nicht, bei allen Göttern!
Auf diesen Armen trag' ich dich von hinnen
Und fort und fort bis an das End' der Welt!" (S. 217.)

Kleist:

„Der Wind ist günstig, und
Der Schiffsherr ist mein Freund . . .
Die Liebesgötter werden uns vor Sturm bewahren." (S. 112.)

Grillparzer:

„Fort! Die Sterne blicken freundlich,
Die See rauscht auf, die lauen Lüfte weh'n
Und Amphitrite ist der Liebe hold." (S. 128.)

In beiden Stücken vernimmt Sappho mit Zorn und Schmerz die Nachricht von der Flucht des Liebespaares. Vergl. Kleist (III 5. S. 139).

Alcäus.
„Haſt du auch Mut genug,
Das Schrecklichſte zu hören?

Sappho.
Mut genug!
Was weiß ich nicht?

Alcäus.
Er iſt mit ihr entfloh'n.

Sappho.
Wer? Phaon?

Alcäus.
Phaon mit Damophile
Iſt nach Sizilien entfloh'n.

Sappho.
Betrüger!"

Grillparzer (IV 8. 220):

Sappho.
„Du, Rhamnes, hier?
Und wo iſt ſie?

Rhamnes.
Melitta?

Sappho.
Ja doch!

Rhamnes.
Fort!

Sappho.
Sie fort und du noch hier?

Rhamnes.
Entflohen mit —

Sappho.
Halt ein!

Rhamnes.
Entfloh'n mit Phaon?

Sappho.
Nein!
— . . . — — —
Du lügſt!"

Auf dieſe überraſchende Kunde hin eilt Sappho an das Ufer und erblickt das Fahrzeug Phaons. Sie ſpricht bei Kleiſt (III 7. 149 f.):

„Wo biſt du, Phaon? Phaon, kommſt du nicht? —
Ach Götter! Dort ein Schiff! und ſchon ſo fern,

So fern! Wie es die Fluten treiben! Wie
Der Wind die Segel schwellt! O höre mich,
Du mächt'ger Erderschütterer, höre mich!
Kehr' um den goldnen Dreizack, daß das Meer
Zum Spiegel jetzt sich ebne, und der Zephyr
Zurück die Flüchtigen mir bringe! Ach!
Die Wogen stillen sich noch nicht, schnell flieht
Das Schiff am dunklen Saum des Horizonts!
O, Götter, Götter! habt ihr kein Erbarmen?
Du, Donnerer, nicht Blitze, mich zu töten?
O, schleudre in des Meeres Tiefen mich,
Daß ich mein Elend nicht erblicke."

Bei Grillparzer (IV 8. S. 221):

„Und wo blieb euer Donner, ew'ge Götter!
Habt ihr denn Qualen nur für Sapphos Herz?
Ist taub das Ohr und lahm der Arm der Rache?
Hernieder euren rächerischen Strahl,
Hernieder auf den Scheitel der Verräter!
Zermalmt sie, Götter, wie ihr mich zermalmt! —
Umsonst! kein Blitz durchzuckt die stille Luft.
Die Winde säuseln buhlerisch im Laube,
Und auf den breiten Armen trägt die See
Den Kahn der Liebe schaukelnd vom Gestade!
Da ist nicht Hülfe! Sappho, hilf dir selbst!"

Hier ist die direkte Nachahmung unzweifelhaft. Die Situation ist die gleiche und die Gedanken sind dieselben. — In Kleists wie in Grillparzers Drama sinkt dann Sappho erschöpft zu Boden. Hier nimmt Eucharis, dort Zidno sie in ihre Arme. Vgl. Kleist (III 7. 180):

Sappho (richtet sich halb auf).

„Da war sein Schiff, da ging
Es auf der Flut; wo ist es nun? O, zeig'
Es mir! wo ist es nun? Verschwunden, ach!
Verschwunden!"

Grillparzer (V 1. S. 223/4):

Rhamnes.

„Noch nichts,
So weit das Auge trägt, nur See und Wolken,
Von einem Schiffe nicht die kleinste Spur.

Sappho (emporfahrend).

Schiff! Wo?

Rhamnes.

Wir sah'n noch nichts, Gebieterin.

Sappho (zurücksinkend).

Noch nicht! — Noch nicht!"

Bei Kleist schließt sich an die Flucht Phaons und Melittas unmittelbar die Katastrophe an. Als Sappho den Gegenstand ihrer Neigung unwiederbringlich verloren sieht, sucht sie den Tod in den Fluten. Grillparzer fügt dagegen, wie wir gezeigt, die Scenen der Verfolgung und gewaltsamer Zurückführung der Entwichenen ein. Nicht in Dissonanzen, sondern mit versöhnenden Accorden endigt seine Dichtung. Seine Sappho entsagt; sie stirbt nicht wie die Heldin des Kleistschen Stückes als ein verliebtes Weib, welches den Verlust ihres vergötterten Idols nicht überleben kann, sondern wie eine Priesterin, welche sich entweiht glaubt.

In einer der Schlußscenen vernehmen wir noch Anklänge an den Dialog des zweiten Aktes von Kleist. Phaon beteuert seine Liebe zu Melitta und ergeht sich in heftigen Vorwürfen gegen Sappho, bis Rhamnes — ähnlich wie Alcäus und Zidno im Kleistschen Stück — als Verteidiger der Dichterin gegen ihn auftritt.

Vergl. Kleist (II 7 S. 103/4).

Phaon.

„Und sollt' ich deinetwegen in die Nacht
Des Tartarus mich stürzen, und die Geister
Der Unterwelt besiegen — nichts ist mir
Zu mühsam, nichts zu schwer, das ich nicht gern,
Dich zu beschützen, unternähme."

Grillparzer (V 4. S. 236):

„Und gähnte hier die Erde vor mir auf,
Und donnerte die See, mich zu verschlingen,
Vermöchte sie die Kräfte der Natur
In grauses Bündnis wider mich zu einen,
Fest halt' ich diese, lachend ihres Zorns,
Sie selbst und ihre Drohungen verachtend!" —

Kleist (II 5. 87):

Alcäus.

„Halt ein mit diesem rasenden Geschwätz,
Verweg'ner Thor! Wenn du zu niedrig bist,
Die Liebe Sapphos zu verdienen, sollst
Du wenigstens in meiner Gegenwart
Sie nicht mehr kränken!"

Grillparzer (S. 236):

Rhamnes.

„Verachten? Sapho'n? Und wer bist du denn?
Daß du dein Wort magst in die Schale legen,
In der die Menschheit ihre Ersten wägt?
— — — — — — — — — — — — — — —
Blödsicht'ger, frevler Thor, dünkt sie dir wertlos,
Weil ohne Maßstab du für ihren Wert? . . . .
. . . . . Sprich nicht!"

Kleist (II 8. S. 107/8):

Zidno (zu Phaon).

„Du siehst in jeder Blume Zeugen gegen dich,
Und jedes Schöne wird dein Richter!“

Grillparzer (S. 238):

Rhamnes (zu Phaon).

„In jedes Menschen frommgesinnter Brust
Erhebt ein Feind dem Feinde sich des Schönen.“

An F. W. Gubitz' Monodrama erinneren folgende Stellen.

Grillparzer (IV 2. S. 206):

Sappho.

„O, Phaon, Phaon! Was hab' ich dir gethan? —
Ich stand so ruhig in der Dichtung Auen
Mit meinem goldnen Saitenspiel allein;“

und weiter (S. 204):

„Ihn hatt' ich vom Geschicke mir erlesen
Vor allen Sterblichen nur ihn allein;
Ihn wollt' ich stellen auf der Menschheit Gipfel,
Erheben hoch vor allen, die da sind,
Und über Grab und Tod und Sterblichkeit
Ihn tragen auf den Fittichen des Ruhmes
Hinüber in der Nachwelt lichte Fernen.
Was ich vermag und kann und bin und heiße,
Als Kranz wollt' ich es winden um sein Haupt,
Ein mildes Wort statt allen Lohns begehrend,
Und er? — lebt ihr denn noch gerechte Götter?“

Gubitz' Sappho S. 6 u. 7:

„O Phaon, der du treulos mir entflohst,
Was that ich dir, was hab' ich denn verschuldet?
Mein Dasein war in deinem aufgelöst,
Die Jugendzeit schien nur für dich verwendet,
Und all' mein Wissen war allein für dich!
Des Geistes sich're Welt hab' ich dir aufgeschlossen,
Das Höchste hab' ich freudig dir gelehrt;
Für dich allein mich täglich neu erschaffen,
An dich geschmiegt, wie an Unsterblichkeit!
Dem Ruhm der Lieder gab ich deinen Namen,
Zum fernsten Nachgeschlecht ihn hinzutragen;
Und du, dem ich die Ewigkeit verlieh,
Hast kalt mich der Verachtung preisgegeben.“

Auch den etwas opernhaften Aufputz der Katastrophe hat Grillparzers Tragödie mit Gubitz' Sappho gemeinsam.

Grillparzer (V 6. 244):

Sappho.

„Die euch gebören, kennen nicht die Schwäche,
Der Krankheit Natter kriecht sie nicht hinan;

In voller Kraft, in ihres Daseins Blüte
Nehmt ihr sie rasch hinauf in eure Wohnung —
Gönnt mir ein gleiches, kronenwertes Los
. . . . . .
(Begeistert.)
Die Flamme lodert, und die Sonne steigt,
Ich fühl's, ich bin erhört! Habt Dank, ihr Götter!" —

Gubitz (S. 13):

„Vergebt mir, Götter, wenn ich euch gelästert,
Umpreßt hat schwindelnd mich ein Fieberwahn;
Ich weiß es ja, ich bin unnennbar elend,
Drum nehmt das Dasein gnadenreich mir ab!
(Heftig ergriffen.)
Bin ich erhört? Beflügelt wird die Seele,
Ein holder Knabe reichet, schön geschmückt,
Des Lebens Fackel zum Erlöschen dar;
Ich danke, Kind!"

Ich lasse hier zur ferneren Vergleichung die Schlußverse von Gubitz folgen:

„Von Geistern seh' ich rings die Bahn erhellen,
Die leicht zu meiner sel'gen Heimat führt,
Schon fühl' ich ätheran die Seele schwellen,
Sie reizt mich auf, (?) vom Götterhauch berührt,
Um über Allvergänglichkeit erhaben,
Die Fesseln in den Wellen zu begraben.
(Sie stürzt den Felsen hinan und spricht im höchsten Ausdruck der Begeisterung.)
Mit Wunderkraft trägt mich ein Götterbote!
Ob wild die Wogenflut am Felsen bricht,
Sie macht mich frei! Ihr weih' ich nur das Tote!
O, Zeus, Erbarmer! Jetzt verlaß mich nicht!
Was zeigt sich dort? Der Iris Friedensbogen?
Triumph, Triumph! Umarmt mich sanft, ihr Wogen!"
(Sie stürzt hinab.)

Die Schlußscene der „Sappho" Grillparzers ist, wie der Leser leicht finden wird, ungefähr von der nämlichen Bauart. —

In der Analysierung der Elemente, aus welchen diese Tragödie erwachsen ist, können wir also sehr weit vordringen, vielleicht weiter, als bei Grillparzers sämtlichen anderen Dramen. Daß er Gubitz' Monodram benutzt, wage ich nicht zu behaupten. Die angeführten Parallelstellen reichen nach meiner Ansicht nicht aus, diese Annahme zu begründen. Dagegen ist uns der Einfluß des „Tasso" und der „Corinna" auf ihn durch seine eigenen Aufzeichnungen bezeugt. Auf dem Wege unwillkürlicher Reproduktivität sind die gekennzeichneten stofflichen Elemente aus diesen beiden Werken in seine Tragödie übergegangen. Daß Grillparzer ferner die „Sappho" von Kleist als Vorlage gebraucht hat, glaube ich im Vorhergehenden hinreichend bewiesen zu haben. Denn Ähnlichkeiten, ja, fast wörtliche

Übereinstimmungen, wie wir sie vielfach in den Dramen dieser beiden Autoren antreffen, können nicht zufällig sein. Kleist hat dem österreichischen Tragiker vorgearbeitet und ihm das Schaffen erleichtert. Denn dankbarer und weniger mühevoll ist es, einen bereits dramatisch zugerichteten Stoff zu verbessern, als ganz neu zu erfinden. Der Ruhm Grillparzers, seine „Sappho" in dem kurzen Zeitraum von vier Wochen vollendet zu haben, ist dadurch in etwa gemindert. Auch gebührt von dem Lobe, welches der Dichter so reichlich mit diesem Trauerspiele geerntet, dem Vorgänger sein, wenn auch bescheidenes Teil.

Im übrigen wäre es albern, Grillparzer wegen der Benutzung des Kleistschen Stückes einen Vorwurf zu machen. Solche Entlehnungen haben zu allen Zeiten stattgefunden. Die griechischen Dramatiker behandelten meistens dieselben in allen ihren Motiven fertigen Stoffe. Shakespeare schöpfte aus den italienischen Novellisten, gestaltete aber auch ältere Dramen um, so daß Greene ihn die Krähe nannte, „welche sich mit fremden Federn schmückt". Im „König Johann" folgte er dem 1611 herausgegebenen Werke „Troublesome reign of John King of England", in der Komödie „Der Widerspenstigen Zähmung" dem 1594 veröffentlichten „Taming of a schrew", in der „Komödie der Irrungen" dem Plautus. Und Schiller verfuhr nicht anders. Es ist wahrscheinlich, daß er für seinen „Don Carlos" sich manches aus Thomas Otways gleichnamigem Drama angeeignet hat, in dem sich die Liebe zwischen dem Prinzen und der Königin, sein Verhältnis zur Eboli, welche Carlos liebt, aber, von ihm verschmäht, König Philipp zur Eifersucht reizt, und endlich sogar der Marquis Posa finden. Thatsache ist es, daß Schiller zu seinem „Wallenstein" einzelnes sogar wörtlich einem Roman von Benedikte Naubert „Thekla von Thurn" entlehnt hat. Diese Beispiele mögen genügen. Nicht darauf kommt es bei der Frage der Originalität in erster Linie an, was ein Dichter aus den Werken eines anderen schöpft, sondern wie er es entlehnt. Das wirkliche Talent bleibt auch in der Aufnahme des Fremden groß und originell, während der Stümper sich keinen Zoll breit von seiner Schablone entfernt. Der echte Dichter weiß die gefundenen Ideeen zu vertiefen und fruchtbar zu machen; er weiß aus mattem Gestein funkelnde Diamanten zu schleifen. Und diese Fähigkeit, das Entlehnte durch geniale Umbildung zu seinem Eigentume zu machen, beweist Grillparzer in der „Sappho" in hohem Grade. Er hat es verstanden, aus einer Karikatur ein Kunstwerk zu schaffen.

III.

Charakteristik, Bau und Sprache.

Grillparzer hatte in seiner „Ahnfrau" eine Schicksalstragödie geschaffen. Wir sehen in dieser Dichtung mehr äußere Vorgänge als innere psychologische Entwicklung. Die Personen bethätigen sich in den Ereignissen, welche der Zufall oder, richtiger gesagt, das mysteriöse Fatum zumeist herbeiführt. In der „Sappho" jedoch schaffen sich die Personen die Ereignisse selbst. Alle Begebenheiten in dieser Tragödie entspringen lediglich aus dem Zusammentreffen und Aufeinanderwirken der Charaktere. Der Zufall oder das Schicksal ist ausgeschlossen.

Drei Figuren hat das Stück, auf welche alle Fäden der Handlung zurücklaufen: Sappho, Phaon und Melitta. In der Gegenüberstellung derselben hat der Dichter den Grundgedanken des Werkes, den Zwiespalt zwischen Ideal und Wirklichkeit, zwischen der Kunst und dem naiv genießenden Leben ausgeprägt. In Sappho verkörpert sich das idealistische, in Phaon und Melitta das realistische Element, die beiden letzteren haben, wie Grillparzer sagt, „die Partie des Lebens". Die lesbische Dichterin steht selbstverständlich im Mittelpunkte des tragischen Gemäldes. In ihr gelangt die Subjektivität des Dramatikers am unmittelbarsten zum Ausdruck. Die Einsicht in sein eigenes Wesen hat diese Figur gestaltet.

Sappho ist keine Griechin, sondern eine moderne Frauengestalt, eine Corinna im antiken Kostüm, eine Seele voll idealen Schwunges, edel, hingebend, offen, hülfsbereit, liebevoll, aber leidenschaftlich, eine gebietende Erscheinung voll Schönheit und Hoheit, eine vollentfaltete Frauenblume. Die Rückblicke, welche sie selbst im ersten Akt des Stückes auf ihre Vergangenheit wirft, erschließen uns das Verständnis für die Entwicklung ihres Charakters. Früh erduldetes Leid, der Tod der Eltern, der Verlust der Geschwister, Kränkungen und Enttäuschungen in der Freundschaft und Liebe, wie sie gerade idealen Naturen, welche Welt und Menschen nicht zu nehmen pflegen, wie sie sind, sondern wie sie sein sollten, am wenigsten erspart bleiben, gaben ihrem Wesen einen elegischen Zug und flößten ihr eine gewisse Scheu

vor der Berührung mit der rauhen Wirklichkeit ein. In einer gleichsam fürstlichen Stellung inmitten eines Volkes, welches in ihr ein geistig höher stehendes Wesen und zugleich voll Dankbarkeit eine Wohlthäterin verehrt, von Bewunderung umgeben und doch in den tiefsten Regungen ihres Herzens nicht verstanden, der Hingabe einer Seele entbehrend, der sie sich ganz erschließen könnte, lebte Sappho ein von der bunten Welt des Tages sich abwendendes, das Schöne suchendes und schauendes Innenleben. In geistiger Einsamkeit und Resignation vollzog sich die Weihe und volle Ausgestaltung ihres Genius, reifte das Weib zur Künstlerin und wuchs heraus aus der engumgrenzten Idylle frauenhaften Wirkens. Sappho betrat die Bahn des Ruhmes, und die Kunst führte sie zu den höchsten Triumphen. Sie hat ein lebendiges Gefühl von der Verantwortlichkeit für die ihr anvertraute Gabe. Sie weiß, daß sie „den hohen Göttern eigen", daß sie eine Auserwählte ist. Und doch hat auch sie Momente, in denen die Flügel ihrer Seele sinken, in denen sie es als ein Opfer empfindet, aus dem engeren Rahmen der weiblichen Lebensordnung herausgetreten und des Ruhmes und der Ehrfurcht „Schatten" gefolgt zu sein. Im Glanze des Ruhmes ist ihr die Sehnsucht nach dem verlorenen Eden, nach dem Glücke stiller Verborgenheit geblieben, und die Stimmen der Bewunderung vermochten nicht die Stimme ihres Herzens zum Schweigen zu bringen, welche ihr sagt, „daß Leben doch des Lebens höchstes Ziel sei." Auch Sappho wünscht sich zuweilen das naive Fühlen des Kindes zurück, das liebevolle Verständnis für das Nächste und Kleinste, das Aufgehen in genügsamer Häuslichkeit, das im besonderen Sinne Weibliche, welches ihrer edel erhobenen und zart behüteten Künstlernatur fehlt. Denn dadurch, daß Sappho nur dem Ideal ihre hochstrebende Seele zuwandte, hat sich ihr ganzes Sein naturgemäß in einer gewissen Einseitigkeit entwickelt. Ihr Blick hat die Schärfe für die Prüfung der wirklichen Dinge verloren. Liegt es doch im Wesen der Vergeistigung, daß sie den Menschen der realen Welt nur allzuleicht entfremdet und den frischen Lebenstrieb, die volle Empfänglichkeit für den Genuß des Augenblicks verkümmern läßt. Naturen wie diejenige Sapphos müssen entweder entsagen oder ihrer höheren Bestimmung untreu werden. Der Dualismus ihres Wesens fordert entweder das eine oder das andere.

Und trotzdem tritt Sappho aus ihrer Resignation heraus und wagt es, sich dem Leben neu zu erschließen. Das mächtigste der menschlichen Gefühle, die Liebe, verführt sie zu diesem Schritte. Ich habe gezeigt, wie die lesbische Dichterin dazu kommt, ihre Neigung einem jüngeren Manne zu schenken, und wie Grillparzer diese Verirrung, welche im gewöhnlichen Leben leicht in etwas zweideutigem Lichte erscheint, auf das glücklichste zu veredeln gewußt hat. Sappho sucht nicht den Mann ihrer Wahl, sie glaubt

ihn gefunden zu haben und seines Besitzes ganz sicher zu sein. Der Zauber seiner Schönheit und Jugend fesselt sie, seine Schwärmerei für sie schmeichelt ihr, seine Bescheidenheit rührt sie. Honoré Balzac sagt irgendwo, edle Frauen widerständen wohl einer Liebe, die sie empfinden, seltener einer Liebe, die sie einflößen. Das Gefühl des Triumphes über eine Neigung, die sie erwecken, einer Wirkung, die sie auf den Mann üben, soll noch weit gefährlicher sein, als das Gefühl, das sie selber für den Mann hegen. Dem Mitleid erliegen sie dann, der Zauber, den sie üben, bezwingt sie sicherer. — Auch Sappho fühlt freudig die Macht, welche ihre Persönlichkeit auf den schönen Jüngling ausübt. In ihm glaubt sie eine wahlverwandte Seele gefunden zu haben, und mit aller Glut ihres Herzens klammert sie sich an das Glück der ihr entgegengebrachten Neigung. Wie der Wilde sich ein Götzenbild verfertigt und alsdann vor der eigenen Schöpfung anbetend sich niederwirft, so umkleidet Sappho nach Art phantasievoller Frauen den Mann ihrer Wahl mit all dem zauberischen Schimmer ihrer Ideale und liebt alsdann das selbstgeschaffene Bild. Sie schildert Phaon, wie Ophelia den Hamlet:

„Wo ihr des Kriegers Schwert bedürft,
Des Redners Lippe und des Dichters Mund,
Des Freundes Rat, des Helfers starken Arm,
Dann ruft nach ihm und suchet länger nicht." (II 1.)

Mit dieser Selbsttäuschung beginnt die Schuld der Sappho. Das Leben rächt sich an ihr, indem es ihr Idol zertrümmert.

Denn Phaon besitzt nicht die geistige und sittliche Größe, um würdig an der Seite einer Sappho stehen zu können. Er ist ein echt Grillparzerscher Held, und es ist bekannt, daß Grillparzer keine Männercharaktere zeichnen kann. Im vollen Gegensatz zu Lord Byron, welcher, selbst ein Mensch ohne Selbstbeherrschung, ein Spielball verwöhnter Launen und des gereizten Eigensinns, seine Helden gern so ausnehmend stolz, stoisch, imperatorisch im Wollen und Handeln schildert, formt der östreichische Dramatiker meistens schwankende Männercharaktere, wetterwendische, der Laune des Augenblicks sich fügende Naturen. Auch Phaon ist nichts weniger als eine bedeutende Persönlichkeit. Er ist ein schwärmerischer Jüngling, nicht ohne ritterliche Anwandlungen, aber noch nicht gestählt und erprobt durch die That, daher noch ohne Festigkeit und Sicherheit in seinem Handeln, noch allzu rasch und überlegungslos

[1] Vergl. Hamlet:

„O, welch ein edler Geist ward hier zerstört,
Des Hofmanns Auge, des Gelehrten Zunge,
Des Kriegers Arm, des Staates Blum' und Hoffnung,
Der Sitte Spiegel und der Bildung Muster,
Das Merkziel der Betrachter!" (III 1.)

seinem inneren Triebe folgend, von einem Extrem leicht ins andere fallend. Er bewundert in Sappho das Glanzbild seiner schwärmerischen Vorstellungen. Seine Verehrung für sie entspringt dem geistigen Zuge seines Wesens. Er liebt sie „wie man Götter wohl, wie man das Gute liebet und das Schöne". Mit dieser geistigen Gemeinschaft muß sich Sappho genügen lassen. —

Wir sehen, daß der Konflikt in der Charakteranlage der beiden Hauptpersonen begründet ist, und er entwickelt sich nach ganz natürlichen Gesetzen. Phaon kann nur solange glauben, daß er Sappho liebe, bis er die wahre Liebe kennen lernt, bis Melitta zwischen ihn und die Dichterin tritt. Der Kontrast zwischen diesen beiden Frauengestalten ist meisterhaft von Grillparzer veranschaulicht. Sapphos Erscheinung ist in Schwermut, jene Melittas ganz in kindliche Anmut getaucht. Auf Sapphos Antlitz ruht der Glanz der Abendsonne, auf dem Melittas das Frührot des Morgens. Es umgiebt sie jener Zauber der Harmonie, welche die griechischen Künstler um die Gestalten einer Psyche oder Hebe gebreitet haben. Während bei Sappho vorwiegend die Erkenntnis — der Geist — ist bei Melitta das zarteste Empfinden — das Herz — der Ausgangspunkt für all' ihr Thun und Handeln. In Sappho verkörpert sich die herrschende Liebe, in Melitta das entgegengesetzte Extrem, die Liebe in ihrer Passivität. Wundervoll charakterisiert Sappho ihre jugendliche Rivalin:

„Obschon nicht hohen Geist's, von mäßigen Gaben,
Und unbehülflich für der Künste Übung,
War sie mir doch vor andern lieb und wert
Durch anspruchsloses, fromm bescheidnes Wesen,
Durch jene liebevolle Innigkeit,
Die langsam, gleich dem stillen Gartenwürmchen,
Das Haus ist und Bewohnerin zugleich,
Stets fertig, bei dem leisesten Geräusche
Erschreckt sich in sich selbst zurückzuziehen.
Und um sich fühlend mit den weichen Fäden,
Nur zaudernd waget, Fremdes zu berühren,
Doch fest sich saugt, wenn es einmal ergriffen,
Und sterbend das Ergriffne nur verläßt." (III 6. S. 182.)

„Melitta ist, wie Wilhelm Scherer sagt[1], was sich Sappho sehnt zu sein. Ihr Wesen ist das Zauberland, nach welchem Sappho umsonst verlangende Arme ausstreckt. Der Grundton Melittas ist Idylle, der Grundton Sapphos ist Elegie. . . . Melitta und Sappho stehen sich gegenüber wie das Naive und Sentimentale nach Schillers Anschauung. Melitta ist Natur, Sapphos Verhängnis die Kunst."

Der Reiz, welchen Sappho durch ihren Geist, durch die Idealität ihres Wesens auf Phaon ausübt, hat in dem Moment ein Ende, da er sich

[1] Scherer a. a. O. S. 208.

Melitta nähert, „dem lieben Mädchen mit dem stillen Sinn", welches in seinem ganzen Denken und Empfinden ihm ungleich näher steht, als die lorbeergekrönte Dichterin. Das Unglück Melittas, ihre Verlassenheit, ihre niedrige Stellung unter den Sklavinnen Sapphos erregen das tiefste Mitgefühl des Jünglings, und ihre unberührte Unschuld und Schönheit gewinnen sein Herz. Die Scene, in welcher die beiden jugendlichen Gestalten von Liebe zu einander ergriffen werden, hat Grillparzer aus seinem vollen Empfinden herausgeschaffen. Sie trägt wie keine andere den Stempel seines Geistes. In ihrer naiven Zartheit, in ihrer süßen Grazie erinnert sie unwillkürlich an Goethes „Alexis und Dora". In beiden Dichtungen heben sich die Gestalten der Liebenden von dem blühenden Hintergrunde eines reizenden Naturbildes anmutig ab. Über Dora wiegt sich die Myrte, über Melitta die Rose. Doras Hand pflückt zum Geschenk für den Freund, welcher im Begriffe steht, sich dem ungastlichen Meere anzuvertrauen, des Gartens köstliche Früchte; Melitta spielt mit Blumen. Unter kindlichem Geplauder entzündet sich die Liebe, bis sie plötzlich wie ein Glutstrahl hervorbricht, und die Lebensblumen der glücklichen Menschen ihre Knospen sprengen. „Durch die Eilfertigkeit", schreibt Schiller über Goethes Idyll,[1] „welche das wartende Schiffsvolk in die Handlung bringt, wird der Schauplatz für die beiden Liebenden so enge, so drangvoll und so bedeutend der Zustand, daß dieser Moment wirklich den Gehalt eines ganzen Lebens bekommt." In ähnlicher Weise erhöht Grillparzer den spannenden Reiz der Situation. Die Rufe Sapphos und der Mädchen, welche Melitta suchen, tönen in die Scene herein, scheuchen die Plaudernden auf Augenblicke aus ihrem Selbstvergessen auf und drohen ihrem Zusammensein ein jähes Ende, ehe die Herzen sich gefunden. In beiden dichterischen Bildern dieselbe rührende Unbefangenheit, dieselbe blühende Sinnlichkeit![2]

Mit Sapphos Erscheinen zerrinnt der Zauber der Idylle, und bald zieht sich das Gewitter dunkler Leidenschaft über dem von Grazien und Furien bewachten Haupte der Heldin zusammen. Es folgt die Schilderung, wie Sapphos vermeintliches Glück in tiefen Schmerz, ihre Liebe in Eifersucht und Rachsucht sich verwandelt. Für die Darstellung dieser psychologischen

[1] In seinem Briefe an Goethe v. 18. Juni 1796. Vergl. Heinrich Döring, Friedrich Schillers auserlesene Briefe in den Jahren 1781—1805. Zeitz 1834. S. 216.

[2] Georg Ebers hat in seinem bekannten Roman „Eine ägyptische Königstochter" (Bd. I S. 153 ff.) eine ganz ähnliche Scene. Wie Phaon und Melitta treffen Bartja und Sappho bei den Rosenbüschen des Gartens zusammen, und auch hier reicht die Jungfrau dem liebgewonnenen persischen Freunde eine Rose zum Angebinde. Der Verfasser sagt in der Vorrede seines Werkes, daß ihm beim Niederschreiben dieser lieblichen Episode unwillkürlich jambische Verse aus der Feder geflossen seien. — . . . Sollte ihn vielleicht die Muse Grillparzers inspiriert haben? —

Entwicklung war gerade im vorliegenden Falle eine außergewöhnliche Kraft und Sicherheit erforderlich. Denn wir haben bereits erkannt, daß Phaon der Liebe einer Sappho nicht würdig ist, und daß sie durch seine Untreue nicht allzuviel verliert. Daher würde eine leidenschaftliche Klage Sapphos um den Verlust des Geliebten bei uns keine reine und tiefe Teilnahme erwecken können, weil wir den Grund ihres Schmerzes nicht für vollwichtig ansähen. Dazu kommt, daß die Neigung der Dichterin einem jüngeren Manne gilt — ein Moment, welches wahrlich nicht die Tragik des Konfliktes erhöht, sondern im Gegenteile die im Hintergrunde lauernde Komik leicht herbeizieht. Ein Dichter, der einen solchen Konflikt tragisch behandeln will, muß sich vergegenwärtigen, daß er auf jener Grenze wandelt, wo vom Erhabenen bis zum Lächerlichen nur ein Schritt ist, und daß ein Fehlstrich genügt, das Gemälde zu karikieren. Frau von Staël und Franz von Kleist scheiterten beide an den inneren Schwierigkeiten dieses Stoffes und gelangten unmerklich in das Gebiet der unfreiwilligen Komik. Grillparzer aber hat es verstanden, dem verfänglichen Thema die tragische Weihe zu geben. Er weiß seine Heldin so durch die gefährliche Krisis zu führen, daß sie noch immer soviel Hoheit und Größe bewahrt, daß wir ihr unsere Sympathie nicht versagen. Ihr geistiges Bild trübt sich uns auf Augenblicke, aber wir empfinden diese Störungen doch nur als momentane, vorübergehende; noch leuchten im Bilde der leidenschaftlichen Sappho die ursprünglichen, edlen Züge auf. Und das war notwendig. Denn nur in dem Falle wirkt der Untergang Sapphos tragisch, wenn wir in ihr einen im tiefsten Grunde hohen und edlen Geist erkennen, der durch seine Hamartia dem Geschicke verfällt. —

Als Sappho Gewißheit von Phaons Untreue erlangt hat, bäumt sich zunächst das Selbstgefühl in ihr auf:

„Sappho verschmäht um einer Sklavin willen?
Verschmähet? Wer? Beim Himmel! und von wem?"

Dann beklagt sie — nicht den Verlust des Geliebten — sondern ihren eigenen Wahn und den dadurch verlorenen Seelenfrieden:

„O, Thörin! Warum stieg ich von den Höh'n,
Die Lorbeer krönt, wo Aganippe rauscht,
Mit Sternenklang sich Musenchöre gatten,
Hernieder in das engbegrenzte Thal,
Wo Armut herrscht und Treubruch und Verbrechen?
Dort oben war mein Platz, dort an den Wolken,
Hier ist kein Ort für mich, als nur das Grab.
Wen Götter sich zum Eigentum erlesen,
Geselle sich zu Erdenbürgern nicht;
Der Menschen und der Überird'schen Los,
Es mischt sich nimmer in demselben Becher.

Von beiden Welten eine mußt du wählen,
Hast du gewählt, dann ist kein Rücktritt mehr;
Ein Biß nur in des Ruhmes goldne Frucht,
Proserpinens Granatenkronen gleich,
Reiht dich auf ewig zu den stillen Schatten,
Und den Lebendigen gehörst du nimmer an!
Mag auch das Leben noch so lieblich blinken,
Mit holden Schmeichellauten zu dir tönen,
Als Freundschaft und als Liebe an dich locken.
Halt ein, Unsel'ger! Rosen willst du brechen
Und drückst dafür die Dornen an die Brust!" (III 2. 190/1.)

Weil Sappho sich ihres Wertes bewußt ist, so sieht sie auch in ihrer Liebe ein schätzenswertes Gut, das denjenigen ehrt, dem sie es zuwendet. Um so tiefer fühlt sie sich entwürdigt, um so bitterer gekränkt, als sie inne wird, daß sie dieses Geschenk an einen Mann verschwendet hat, dem jeder Maßstab dafür fehlt. Indem Phaon ihr eine Sklavin vorzog, hat er ihr Schmach zugefügt und schnöde die Achtung und Dankbarkeit verletzt, welche er ihr schuldet. Diese mit Lebhaftigkeit ergriffene Vorstellung des erlittenen Unrechts läßt bei der hohen Energie und Reizbarkeit ihres Charakters den Zorn in ihr aufflammen, und ihre feindselige Erbitterung richtet sich — echt weiblich — zuerst gegen diejenige, in welcher sie die Zerstörerin ihres Glückes erblickt. Als sie nun dieser gegenüber steht, bricht beim Anblick der kindlichen Unschuld derselben die Milde und Güte ihres Wesens wieder durch, bis sie, durch der Rivalin plötzlichen Widerstand gereizt, zur offenen Bedrohung derselben übergeht und dadurch den vollständigen Bruch mit dem als Beschützer Melittas auftretenden Phaon herbeiführt.

Hier treffen wir nach meiner Ansicht den schwächsten Punkt der Tragödie. Die Art und Weise, wie Phaon, plötzlich seine Gesinnung gegen Sappho wechselnd, ihr die tödlichsten Beleidigungen zuschleudert, hat etwas Brutales. Kein anderer Held Grillparzers, selbst der schwache, egoistische Jason nicht, bricht so rücksichtslos mit der Frau, die er verehrt hat, und der er zu innigem Danke verpflichtet ist. Daß Phaon sich der bedrohten Melitta annimmt, ist natürlich, und seine Liebe zu ihr fordert, daß er um ihretwillen die Neigung Sapphos preisgiebt; daß er sich aber zur Schmähung und Beschimpfung derjenigen Frau hinreißen läßt, für die er noch vor wenigen Stunden die höchste Bewunderung hegte, und die er zudem durch seine Treulosigkeit schwer gereizt hat, das ist erbärmlich und beweist, daß er nicht weiß, was Sappho bewegt und was sie bedeutet. Wäre die Leidenschaft der Getäuschten nicht in so hohem Grade entfesselt, so müßte sie sich mit Verachtung von ihm abwenden. So aber trägt Phaon durch seinen schmählichen Undank nur neuen Zündstoff in das lodernde Feuer und giebt

Sapphos Bruſt allen Furien preis. Die Betrogene will nicht zulaſſen, daß der Verräter des Glückes froh werde, welches er durch einen Frevel an ihr erkauft. Auch Melitta ſoll nicht ungeſtraft bleiben:

„Sie iſt mein Werk, was wär' ſie ohne mich!
Und wer verwehrt dem Bildner wohl ſein Recht,
Das zu zerſtören, was er ſelber ſchuf?"

Aber jeder Schritt, den Sappho jetzt in der Empörung ihres Inneren thut, bringt ſie dem Abgrunde näher. Ebenſo thöricht, wie ihrer unwürdig iſt ihr Verſuch, die beiden Liebenden gewaltſam zu trennen, und als derſelbe fehlſchlägt und Phaon als Gefangener wieder vor ſie hintritt, da vermag ſie ihr Auge nicht mehr frei aufzuſchlagen. Wie ein Pfeil trifft jedes ſeiner Worte ihr ſchuldbeladenes Herz. Aber der Trotz, mit dem er ſich gegen ſie auflehnt, läßt zuerſt noch keinen Gedanken der Verſöhnung in ihr aufkommen. Als er jedoch ruhige Faſſung wiedergewinnt, als er ihr ſeinen Irrtum eingeſteht, dem er ſich in betreff ſeiner Gefühle für ſie hingegeben, als er ſich an ihr edleres Selbſt wendet und ſie an ihren hohen Beruf mit den Worten mahnt:

„Mit Höhern, Sappho, halte du Gemeinſchaft,
Man ſteigt nicht ungeſtraft vom Göttermahle
Herunter in den Kreis der Sterblichen.
Der Arm, in dem die goldne Leier ruhte,
Er iſt geweiht, er faſſe Niedres nicht.
— Zu niedrig glaubte dich mein Zorn,
Zu hoch nennt die Beſinnung dich — für meine Liebe" (S. 233.)

als er mit Melitta die Bitte um Verſöhnung an ſie richtet, da findet er den Weg zu ihrem Herzen. Sie ſieht ſich ſchuldig, und es gelingt ihr, ihrer Schwäche Herr zu werden. Sie entſchließt ſich zu entſagen und zu ſterben.

Die meiſten Kritiker ſtimmen darin überein, daß die Kataſtrophe nicht überzeugend genug motiviert iſt.[1] Es fehlt ihr nämlich der Zwang *objektiver* Notwendigkeit, welcher einer wahren, tragiſchen Kataſtrophe eigen ſein muß. Eine ſolche muß den Charakter des Unabwendbaren, Unerbittlichen tragen, ſie muß unter den gegebenen Verhältniſſen als die einzig mögliche Löſung des Konfliktes erſcheinen. Dieſen Eindruck des Unvermeidlichen macht aber die Kataſtrophe der „Sappho" keineswegs. Es iſt keine Stelle in dem Stücke, wo durch eine That der Heldin ihr Tod unabweisbar beſtimmt würde. Objektiv genommen, hat die Liebe Phaons nicht ſo hohen Wert und ſie iſt nicht derart mit dem Weſen Sapphos verwachſen, daß die mit den Täuſchungen des Lebens und der Liebe hinreichend bekannte Frau den Verluſt derſelben nicht überleben könnte. Ein Phaon iſt kein Mann, um

[1] Vergl. Wilhelm Scherer a. a. O. S. 234. Johannes Volkelt a. a. O. S. 47. Emil Kuh S. 32.

dessentwillen die erste Dichterin Griechenlands in den Tod gehen muß. Auch ist, wenn man bedenkt, wie sehr Sappho gereizt wurde, ihre Schuld nicht so schwerwiegend, daß sie nicht durch ihre Entsagung gesühnt wäre. Aber Sapphos Geisteszustand ist durch den Ansturm der verschiedenartigsten Affekte und zwar innerhalb weniger Stunden, durch den jähen Übergang vom Glück zur Verzweiflung, vom höchsten Triumphe zur äußersten Erniedrigung völlig getrübt, und es erscheint ihr in dieser augenblicklichen Gemütsverdunklung ihr Verlust, ihre Schuld, ihre Schmach unverhältnismäßig größer, als sie in Wirklichkeit sind. Sie glaubt in diesem verhängnisvollen Momente, daß all' ihre geistigen Schätze ihr entschwundenes Herzensglück nicht ersetzen können, daß sie als fühlendes Weib nicht mehr erfüllen könne, was ihr hoher Beruf von ihr fordere. Darum will „sie sich die Qual längeren Ringens ersparen" und erhebt sich mit einem einzigen Befreiungsakte über die vorhergegangene tragische Erschütterung.

Wir sind also dahin geführt, den Selbstmord Sapphos aus vorwiegend subjektiven Gründen zu erklären; diese aber reichen, wie gesagt, nie ganz zur Motivierung einer wahrhaft tragischen Katastrophe aus. Man gewinnt nicht die volle Überzeugung, daß, als Sappho ihren Irrtum erkennt, als die Sklavenkette, woran der realistische Wille zum Leben sie bis an den Abgrund geführt hat, zerreißt, ihr poetischer Genius sich nicht wieder erheben könnte, daß Sappho nicht in edler Resignation zu ihrer höheren, künstlerischen Lebensaufgabe zurückzukehren vermöchte. Wie Viktor Scheffel im „Ekkehard" die Erhebung, so hätte Grillparzer hier die Rückkehr des von der Leidenschaft gereinigten Geistes zu wahrhaft idealer und humaner Wirksamkeit schildern können. Das wäre eine Lösung im christlichen Sinne gewesen.

Statt dessen hält Grillparzer die überlieferte Katastrophe fest; er versetzt sich in die Weltanschauung der Griechen, deren Streben nach vollem Lebensgenusse, nach vollem Sichausleben ging. Wenn das Schicksal solches verweigerte, so hatte der Mensch das Recht, den Zwiespalt mit dem Leben durch Selbstvernichtung zu überwinden.

Im übrigen ist der geistige Gehalt des Stückes durchaus nicht griechisch, und den Vorwurf, den man deswegen Grillparzer machte, wies er damit zurück, „daß er nicht für Griechen, sondern für Deutsche geschrieben habe." In ihrer ewig menschlichen Bedeutung, und nicht in ihrer griechischen Eigenart, wollte er die sagenhaften Gebilde des Altertums wieder aufleben lassen. „Der Dramatiker", sagt er, „soll keine Suppositionen machen, sondern Handlungen und Schicksale von allgemein menschlichem Interesse vorführen".[1]

[1] Vergl. Adolf Foglar, Grillparzers Ansichten über Litteratur, Bühne und Leben. Wien 1872. S. 26.

Grillparzer versetzte sich in die althellenische Welt, um auf diesem Wege „aus dem engen dumpfen Leben in des Ideales Reich zu flüchten.“ [1] „Antike Anschauungen,“ bemerkt Scherer, [2] „antike Empfindungen, antikes Heldentum, antike Lebensverhältnisse, darauf war es von ihm nicht abgesehen. Und jeder Vorwurf, den man hieraus ableitet, ist ungerecht.“ Grillparzers Sappho hat — vielleicht zufällig — einige Charakterzüge mit ihrem historischen Originale gemeinsam, nämlich die leidenschaftliche Empfindlichkeit neben großer Herzensgüte und die hohe, von Selbstgefühl getragene Auffassung ihrer dichterischen Sendung. [3] Sonst aber hat der Dichter sie durchaus unserem Fühlen genähert, ebenso wie Goethe seine Iphigenie, welche bekanntlich ganz anders empfindet als die gleichnamige Heldin des Euripides. [4] Bei Goethe

---

[1] Aus Schillers Gedicht „Das Ideal und das Leben“.

[2] Wilhelm Scherer a. a. O. S. 198.

[3] Jenes rührende, aber von großer Empfindlichkeit zeugende Geständnis der Sappho: „Gerade diejenigen, denen ich wohlthat, diese verletzen mich am meisten“ (*Ὀττινας γὰρ εὖ θέω, κῆνοί με μάλιστα σίνονται . . .* Bergk a. a. O. Sappho 12 [87] läßt auch Grillparzer seine Heldin aussprechen: „Ich weiß, wie Undank brennt, wie Falschheit martert“ u. s. w. (I 3 153). Was Sappho von sich selbst sagt: „Ich bin keine, die lang' ihren Zorn behält, sondern habe ein sanftes Gemüt“ [*Ἀλλά τις οὐκ ἔμμι παλιγκότων ὄργαν, ἀλλ' ἀβάκην τὰν φρέν' ἔχω . . .* ebenda (79)] hören wir ähnlich bei Grillparzer aus Melittas Munde:

„Denn wenn auch manchmal rasch und bitter,
Doch gut ist Sappho, wahrlich, lieb und gut.“ (II 4. 175.)

Wie die lesbische Dichterin im Gefühle ihres Wertes ausruft: „Die Musen haben mir Ehre gebracht durch das Geschenk ihrer Werke“ [*. . . αἴ με τιμίαν ἐποίησαν ἔργα τὰ σφὰ δοῖσαι* ebenda 10 (11)] so rühmt sich auch Grillparzers Sappho mit dem Reichtum, welchen die Gabe der Dichtung ihr verliehen:

„Es schmähe nicht den Ruhm, wer ihn besitzt,
Er ist kein leer-bedeutungsloser Schall,
Mit Götterkraft erfüllet sein Berühren!
Wohl mir! Ich bin so arm nicht! Seinem Reichtum
Kann gleichen Reichtum ich entgegensetzen.“ (I 5. S. 163.)

[4] Diese scheut sich nicht, den König der Taurier zu betrügen, indem sie, die geistige Umnachtung ihres Bruders Orestes benutzend, vorgiebt, mit dem Bilde der Göttin, welches durch den mit der Schuld des Mordes belasteten Fremdling befleckt worden sei, ans Meeresgestade zu ziehen, um es dort mit „frischer Welle zu benetzen.“ In Wahrheit aber will sie es auf das hellenische Fahrzeug bringen und mit den Ihrigen entfliehen. Vor solcher Lüge bebt die Iphignie Goethes, die christlich empfindende zurück. Die Art und Weise, wie ihre reine, milde versöhnende Weiblichkeit aus eigener Kraft, ohne rituelle Beihülfe den Sieg erringt über die Gewalt und List der Männer, wie sie den Frieden in die Brust des von den Furien verfolgten Orestes zurückbringt, erweckt unsere Sympathie in weit höherem Grade als der rücksichtslose Egoismus der Iphigenie des Euripides und mutet uns ganz christlich-romantisch an. Goethe hatte nicht umsonst vor dem Bilde der heiligen Agatha gestanden. „Ich habe mir,“ schreibt er, „diese Gestalt

jedoch ist die Vermählung und Vermischung des hellenischen Geistes mit christlich-romantischer Empfindung so schön und rein, die verschiedenartigen Elemente fließen so sanft und unmerklich in einander, daß der harmonische Eindruck des Ganzen nirgends gestört wird. Das ist bei Grillparzer nicht im gleichen Maße der Fall. Während Goethe das tragische Problem seiner „Iphigenie", die Vernichtung des Fluches, welcher durch mehrere Geschlechter das Haus des Tantalus verfolgt, dem Ideenkreise der griechischen Tragödie entnahm, aber die Lösung desselben im christlichen Sinne gestaltete, stellt Grillparzer in seiner „Sappho" ein Problem dar, zu welchem sich in der antiken Dichtung schwerlich eine Analogie finden dürfte. Die Auffassung des Dichterberufs als ein dem Leben entfremdendes, inneres Martyrium dürfte der hellenischen Welt, in welcher wir Kunst und Leben auf das innigste verschwistert sehen, in welcher „der Poet wahrhaft in seinem Volke wurzelte," — nicht recht verständlich gewesen sein. Und während Goethe sich auch darin enger an die hellenischen Tragiker anschließt, daß er dem erotischen Elemente in seinem Drama nur untergeordnete Bedeutung giebt und dafür die Geschwister- und Freundesliebe zu Haupttriebfedern des tragischen Konfliktes macht, ist bei Grillparzer — wie in manchen antikisierenden Tragödien Corneilles und Racines — die Liebe der Heldin der Haupthebel der Aktion, und sie ist dargestellt in der ganzen schwärmenden Sentimentalität eines Zeitgeistromans. Auch in den kleineren Zügen des tragischen Gemäldes drängt sich die moderne Anschauung oft allzu störend vor. Heidnische Sätze sind in seltsamer Weise mit christlichen Begriffen vermengt. So ruft z. B., im Wunsche zu sterben, Melitta aus: „Nehmt mich hinauf zu euch, ihr Götter!" (II 3. 171.) Nach griechischer Vorstellung von dem Fortleben nach dem Tode müßte es heißen: „Laßt mich hinunter!" Denn Elysium und Tartarus, die Stätten der abgeschiedenen Seelen, liegen in der Unterwelt. Doch genug! Nicht in der treuen Wiedergabe der hellenischen Anschauungs- und Empfindungsweise lebt der griechische Geist in Grillparzers „Sappho" auf, sondern in der maßvollen Schönheit und Klarheit der Form, in der mit aristotelischer Strenge vollkommen gewahrten Einheit der Komposition und in der durchweg edlen, idealen Haltung der Sprache.

In der Technik dieses Stückes ist der Dichter der „Iphigenie" und des „Tasso" Grillparzers Vorbild gewesen. Er gesteht selbst, in diesem Drama „mit dem Kalbe Goethes gepflügt zu haben."[1] „Sappho" hat die sparsame, knappe Ökonomie der „Iphigenie", den verhältnismäßig geringen

wohl gemerkt und werde ihr im Geist meine Iphigenie vorlesen und meine Heldin nichts sagen lassen, was diese Heilige nicht aussprechen möchte." (Brief aus Bologna vom 19. Oktober 1786.)

[1] Vergl. Werke Bd. XV S. 150.

Umfang und die Beschränkung nach Ort, Zeit und Personenzahl. Die ganze Tragödie enthält nicht mehr als drei und dreißig Auftritte, darunter zwölf längere Monologe. Äußere Thaten geschehen nicht viel in dem Stücke; wie Goethe in seinem klassischen Griechendrama läßt der Dichter Gefühl gegen Gefühl streiten und schafft aus den innerlichen Vorgängen seine Handlung. Darum bleibt das äußere Bühnenbild ruhig und geschlossen, wie heiß auch die Leidenschaften sieden, wie fieberhaft auch der Puls der Tragödie schlägt. Gewahrt ist die Einheit des Ortes. Eine malerische Küstenlandschaft bildet den einzigen Schauplatz der dramatischen Begebenheiten. Die Zeitdauer derselben umfaßt zwei Tage.[1] Der scenische Aufbau des Ganzen verrät den kundigen Bühnendichter. Der erste Akt enthält die Exposition und führt uns alle Personen des Stückes vor. Die Voraussetzungen der Handlung legt die dritte Scene dar und zwar in Form eines stimmungsvollen Dialogs, in welchem die Wirkung des Geschehenen sich lebendig wiederspiegelt, und wir zugleich auf die Zukunft hingewiesen werden, so daß wir der weiteren Entwicklung mit Spannung entgegensehen. Dann stockt die Handlung, aber der Mangel an dramatischer Bewegung wird hier weniger fühlbar, weil in den Ruhepausen der Aktion die Lyrik ihre zartesten Blüten treibt.

Im zweiten Akte führt das Gegenspiele die Handlung aufwärts, und in der fünften und sechsten Scene dieses Aufzuges gewahren wir seine Wirkung auf den Hauptcharakter. Dann erhebt sich mit der Darstellung der erwachenden Eifersucht Sapphos und ihrer Erkenntnis der Untreue Phaons das Drama zu seinem Höhepunkte. Im fünften und sechsten Auftritt des dritten Aktes sehen wir den zweiten entscheidenden Zusammenstoß des Spiels und Gegenspiels, und die beengende Schwüle der Stimmung durchbrechen die Schläge des sich entladenden tragischen Gewitters. Darauf kommt im vierten Akte mit dem erneuten Eingreifen Sapphos in die Absichten des Gegenspiels und dem Widerstande desselben, welcher wieder eine lebhafte Reaktion von seiten der Heldin herbeiführt, kräftiger Fluß in die Handlung, und sie strömt ohne Unterbrechung und Stauung abwärts. Mit dem Sprung vom Felsen gewinnt die Komposition ein theatralisch wirksames Finale.

---

[1] Auf die Einheit der Zeit legt Grillparzer großes Gewicht. „Die Form des Dramas," sagt er, „ist die Gegenwart, welche es bekanntlich nicht giebt, sondern nur durch die ununterbrochene Folge des nach einander Vergehenden gebildet wird. Die Nicht-Unterbrechung ist daher das wesentliche Merkmal derselben. Zugleich ist die Zeit nicht nur die äußere Form der Handlung, sie gehört auch unter die Motive: Empfindungen und Leidenschaften werden stärker oder schwächer durch die Zeit. Wenn ich den Zuseher zwinge, die Stelle des Dichters zu vertreten und durch Reflexionen und Rückerinnerungen die weit entfernten Momente an einander zu knüpfen, so verliert sich jene Unmittelbarkeit der Wirkung, welche die Stärke derselben bedingt und das Charakteristische des gegenwärtig Wirkenden ist." (Werke Bd. XV S. 117.)

Der einfache Bau des Stückes wird durch keine Seitenläufer unterbrochen, sondern greift mit allen Gliedern eng ineinander. Es dürfte schwer halten, eine Scene von dem Ganzen loszulösen, ohne die Entwicklung der Tragödie störend zu beeinträchtigen. Führt auch nicht jede Scene die Handlung energisch weiter, so entrichtet sie doch der Charakteristik ihren Zoll.

Beachtung verdient, daß Grillparzer, wie Goethe in der „Iphigenie", darauf verzichtet hat, den Chor in sein Drama einzuführen, obwohl ja bei der Behandlung eines antiken Stoffes die Versuchung nahe lag, auch dieses hervorstechendste dramatisch-antike Element nachzubilden. Die Gründe, welche Grillparzer davon Abstand nehmen ließen, hat er in der bereits erwähnten, im Jahre 1817 geschriebenen Abhandlung über den Chor in der alten Tragödie ausgesprochen:[1] „Der Chor," heißt es darin, „gab den Dramen der Alten einen Charakter der Öffentlichkeit." . . . „Ich meines Teiles würde eine Anstalt nicht lieben, die mich zwänge, alle Empfindungen und Situationen, die nicht den Charakter der Öffentlichkeit vertragen, aufzugeben." „Sein Verhalten gehört unter die theatralischen Suppositionen, deren auch wir haben, z. B. unser: beiseite, unsere Darstellung der Nacht, wo sich die Personen auf dem Theater unter einander nicht sehen, wir aber doch sie u. s. w." Aus der ganzen, flüchtig hingeworfenen Skizze spricht der praktische Sinn des modernen Theaterdichters, welcher die eigene Gestalt, die das deutsche Theater sich nun einmal gebildet hat, gewahrt wissen will, weil sie ihm zur Hervorbringung einer vollen dramatischen Wirkung genügende Mittel bietet. Grillparzer schien es kein lohnendes Wagnis, den griechischen Chor nachzubilden, weil die moderne Bühneneinrichtung den Bedürfnissen desselben keinerlei Rechnung trägt, denn es fehlt dem Chor seine Thymele, seine Orchestra zu Spiel und Tanz, mit einem Worte sein regelmäßiger Platz. Auch gebricht es dem modernen Zuschauer durchaus an der naiven Anschauung, es mangelt ihm das Verständnis dafür.[2]

Trotz dieser Abneigung gegen eine Verpflanzung des griechischen Chors auf die moderne Bühne war Grillparzer nicht blind gegen die Vorzüge desselben. Er erblickt diese wie Schiller namentlich „in der strengen Scheidung des dramatischen und lyrischen Elements der tragischen Poesie, welche leider

[1] Werke Bd. XIV S. 3 ff.

[2] In letzterer Hinsicht äußerte sich Grillparzer bei der Nachricht, daß Ludwig Tieck im Berliner Hoftheater die Medea des Euripides aufführen wolle, am 14. Mai 1823 folgendermaßen: „Soll ein modernes Publikum, dem die Bestimmung des griechischen Chores unbekannt ist, nicht lachen, wenn dieser auf der Bühne müßig steht und klagt und zusieht, während Medea das Gräßlichste verübt? Wie viele wissen es denn, daß der Chor an der Handlung keinen Teil hat, sondern ein lyrisches Element ist?" Vergl. Foglar a. a. O. S. 23. Der Mißerfolg der Aufführung hat Grillparzer recht gegeben. —

bei den Neuern verwischt sind, bei den Alten aber eben durch den Chor sich gesondert zeigen".[1]

Wie Goethe sucht Grillparzer den Chor durch lyrische Monodieen in etwa zu ersetzen. Ein Seitenstück zu dem Parzenlied am Schlusse des vierten Aktes der „Iphigenie" ist die Ode an die Liebesgöttin, welche Grillparzer in der letzten Scene des ersten Aktes seine Heldin sprechen läßt. Wie jenes sich ganz natürlich an den von Reflexion und Empfindungen durchkreuzten Monolog der Iphigenie anschließt, so ist auch Sapphos Lied noch von der lyrischen Stimmung des vorhergehenden Dialogs getragen. Es war ein glücklicher Griff des Dichters, dieses herrliche Lied der lesbischen Sappho in die Tragödie, welche ihren Namen trägt, hineinzuflechten.[2] Er folgt in seiner Übersetzung nicht wortgetreu dem griechischen Originale, sondern verändert manche Züge desselben. So übersetzt er gleich in der ersten Strophe das Wort *ποικιλόθρονος* mit goldenthronend uud *ἀθάνατος* gar nicht.

Die Verse:

. . . κάλοι δέ σ' ἆγον
ὠκεες στροῦθοι περὶ γᾶς μελαίνας
πύκνα δινεῦντες πτέρ' ἀπ' ὠράνω
αἰθέ-
ρος διὰ μέσσω (V. 9—13.)

giebt er, *μελαίνας* fälschlich als Attribut zu *πτέρα* ziehend, also wieder:

„Und deiner Sperlinge fröhliches Paar
Munter schwingend die schwärzlichen Flügel
Trug dich vom Himmel zur Erde herab."[3]

---

[1] „Der Chor", sagt Schiller in der Einleitung zur ‚Braut von Messina', „reinigt das tragische Gedicht, indem er die Reflexion von der Handlung absondert und eben durch diese Absonderung sie selbst mit poetischer Kraft ausrüstet."

[2] Sophie Schröder wußte mit dem Vortrag dieses Gedichtes große Wirkung zu erzielen. „Der Kulminationspunkt ihrer Deklamation," schreibt der schwedische Dichter Atterbom nach der ersten Aufführung der Sappho, „war eine Hymne an Aphrodite, in der Grillparzer mit bewunderungswürdiger Geschicklichkeit die uns übergebliebenen größeren und kleineren Fragmente (!) Sapphos zu einem berauschenden Ganzen zusammengeflochten hatte, und die ohne Zwang und Gelehrsamkeit, im Geist, Stil, Versmaß vollkommen griechisch klangen; die Hymne recitierte sie mit einer an Gesang grenzenden Aussprache und begleitete sie dazu mit der Harfe. So ungefähr muß die wirkliche Sappho, so Corinna ihre Lieder vorgetragen haben." (P. J. A. Atterbom a. a. O. S. 193/4.)

[3] Grillparzers Freund, der unlängst verstorbene Hofrat Joseph v. Weilen, schrieb mir am 8. Aug. 1888. „Der Dichter zeigte mir später in dem herrlichen, säulengeschmückten, mit den Fresken Grauns gezierten Bibliothekssaale die Stelle, wo er damals gestanden und dem Bücherschranke eine griechische Anthologie entnommen, welche die Bruchstücke der mutmaßlich Sapphoschen Gedichte enthielt. Dort hatte er, wie er versicherte, aus dem Stegreife und mit zitternder Hand die schönen Verse übersetzt, welche den Schluß des ersten Aktes seiner Tragödie bilden."

Doch von weiteren derartigen Ausstellungen will ich, weil der Dichter eine freie Nachbildung und keine getreue Übertragung des Gedichtes bezweckte, absehen und nur noch hervorheben, daß er die vorletzte Strophe, aus welcher hervorgeht, daß Sapphos Liebe einer Jungfrau gilt, verändert hat, damit das Gedicht in den Rahmen seines Trauerspiels hineinpasse. Auffallender erscheint die Veränderung, welche Grillparzer mit dem metrischen Gewande des Liedes vorgenommen hat. Den einfachen, wirksamen Rhythmus des Sapphischen Verses, welcher mit einem Trochäenpaare sinnig und gehalten anhebt, dann durch den Daktylus in der Mitte heitere Beweglichkeit gewinnt, um wieder träumerisch in einem Trochäenpaare auszutönen, hat er vollständig zerstört. Bei Grillparzer haben wir vierhebige Verse, bald mit, bald ohne Auftakt, und ein- oder zweisilbige Senkungen; die Pause ist abwechselnd klingend und stumpf, jenes in ungeraden, dieses in den geraden Zeilen. Man vergleiche:

„Golden-thronende Aphrodite,
Listenersinnende Tochter des Zeus,
Nicht mit Angst und Sorgen belaste,
Hocherhabne! dies pochende Herz!

Sondern komm, wenn jemals dir lieblich
Meiner Leier Saiten getönt,
Deren Klängen du öfter lauschtest
Verlassend des Vaters goldenes Haus" u. s. w.

Vielleicht hat den Dichter zu dieser Umschmelzung der Vers- und Strophenform des Gedichtes die Erwägung bestimmt, daß der eigenartige Rhythmus des antiken Metrums das moderne Theaterpublikum ungewohnt und fremdartig berühren würde. Grillparzer war überhaupt ein Gegner der Nachbildung antiker Versarten und erblickte in der Aneignung derselben keinen Gewinn für die deutsche Dichtkunst, „weil sie dem Genius unserer Sprache zuwider seien."

Von der Betrachtung dieser lyrischen Monodie gehe ich nunmehr zu einer Betrachtung der dramatischen Sprache des Trauerspiels über. Am meisten offenbart sich in derselben der Einfluß unserer Klassiker Goethe und Schiller. Sie hat zuweilen den pathetischen Schwung des letzteren, meistens aber die süßere Musik Goethescher Rhythmen. Es prägt sich in ihr mehr der Dichter aus, welcher bestrebt ist, seine Gedanken in ein gleichmäßig schönes Gewand zu kleiden, als der Charakteristiker, welcher auch in der Form der Rede der Eigenart seiner Personen Ausdruck geben will. Für die Charakteristik benutzt Grillparzer im wesentlichen nur das Inhaltliche der Rede, und er verfährt in dieser Hinsicht dramatischer, als Goethe in der „Iphigenie". Dieser macht alle auftretenden Personen zu Trägern seiner

herrlichen Ideen. Sowohl die göttergeliebte Tochter des Agamemnon wie der Taurierkönig Thoas verkünden Goethesche Weisheit. Was aber im Munde der Hellenin natürlich klingt, wirkt befremdlich im Munde des Barbarenfürsten. Grillparzer in der „Sappho" sondert sich mehr von den auftretenden Personen. Er läßt seine Heldin, Phaon und Rhamnes in der Weise hochgebildeter, beschaulicher Naturen sprechen; sie erheben sich über die Situation und verallgemeinern individuelle Erfahrungen zu klingenden Sentenzen. Melitta und Eucharis aber läßt er zwar ihre Empfindungen in derselben stilisierten Lebendigkeit äußern, jedoch hält er ihren Gedankenflug niedriger. — Goethes Dialog bewahrt immer seine ideale Haltung, seine hohe Feierlichkeit, seine sieghafte Würde. Seine Sprache ist bewunderungswürdig geschliffen und ausgemeißelt. Alles Unschöne und Prosaische in Wort und Wendung hat der Dichter entfernt. Grillparzers poetische Form ist dagegen nicht so vollkommen aus einem Gusse. Es finden sich Stellen, welche die herrlichste Vereinigung lebensvoller Wahrheit und künstlerischer Stilisierung zeigen, Eingebungen eines angeborenen Talentes, daneben aber auch andere, welche, durch matte und triviale Wendungen und durch Härten der Form entstellt, des poetischen Schimmers und Reizes entbehren. Es wirkt hie und da fast komisch, wenn der Dichter — ohne eine charakterisierende Absicht damit zu verbinden, was wohl zu beachten ist — neben hochpathetischen Wendungen natürliche, der Sprache des Tages entnommene gebraucht, welche uns plötzlich wie in eine andere Welt führen und das Vorhergehende wie eine steife Konvention erscheinen lassen. Seine Personen legen zuweilen plötzlich den Kothurn ab und reden wie gemütliche Östreicher. Zum Beweise will ich hier einige Stellen anführen:

Sappho.
„Das volle Herz,
Es sucht oft lauter Freude vollen Jubel,
Um in der allgemeinen Luft Gewühl
Recht unbemerkt, recht stille sich zu freu'n.

Phaon.
Ja, so! . . .
. . . .
Sappho.
Ich sah dich mit Melitten scherzen —

Phaon.
Melitta? — Was? — Ei ja, ganz recht! Nur weiter!

Sappho.
Es ist ein liebes Kind.

Phaon.
So scheint's, o ja!"

Dann begleitet weiter der träumerische Phaon die Reden Sapphos mit: „Recht schön! recht schön!“ — „Recht schön fürwahr, recht schön!“ und als die Dichterin meint: „Wir wollen ein andermal noch diesen Punkt besprechen“ — stimmt Phaon ein: „Ganz recht! Ein andermal!“

Oder folgende Stelle:

Rhamnes.

„Warum? — Je nu —

Weil (für sich) daß sie eben mir den Auftrag gab.“ (IV 4. S. 210.)

Wie Grillparzer seine Vergleiche manchmal mit einem häßlichen Worte verunziert, dafür ein Beleg:

„Die Lippen, die erst Götterlieder tönten,
Sie lächelten mit irdisch holdem Lächeln,
Das Antlitz, einer Pallas abgestohlen,
Verkehrt sich in ein Kindesangesicht.“ (III 2. S. 189.)

Es wäre Grillparzer ein Leichtes gewesen, diese Flecken der Form zu tilgen, aber ihm fehlte der unverdrossene Fleiß, welcher fort und fort am Werke bessert, bis dasselbe den möglichsten Grad der Vollkommenheit erreicht hat. Er teilt diese Scheu vor der Feile mit Lord Byron, der sich selbst mit dem Tiger verglich, „der, wenn er fehlspringe, sich knurrend in seine Höhle zurückziehe, aber, wo er treffe, auch zermalme.“ Wie der Dichter des „Kain“ schrieb der östreichische Dramatiker seine Dichtungen in fliegender Hast, als fürchte er, der Geist könne von ihm weichen, bevor er seine Botschaft ganz vernommen. Wenn dann „die heilige Raserei“ verschwunden war, galt ihm das Gedicht nur noch als ein abgelöster Teil seines Ichs. Er vermochte sich nicht mehr eingehender mit ihm zu befassen; was im ersten Wurfe nicht gelang, blieb uneben, wie es war. Glücklicherweise war in ihm, wie bei Byron, die poetische Inspiration so mächtig, daß sich ihm zumeist unmittelbar mit der Empfindung und dem Gedanken auch die edle Form vermählte, und man verzeiht dem Dichter manche Mängel seines Werkes, wenn man so reichlich wie in der „Sappho“ mit wahrer Schönheit entschädigt wird. Lord Byron hatte im großen und ganzen recht, wenn er die erhabene Einfachheit der Diktion dieses Trauerspiels rühmte. Grillparzers dramatische Sprache in der „Sappho“ hat nicht das blitzartig Wirkende, genial Überraschende, was den Dichtungen eines Lenau eigentümlich ist, nicht die farbenprächtige Malerei eines Anastasius Grün oder Karl Beck. Seine Sprache ist bei größerer Tiefe der Empfindung anspruchsloser und schlichter. Grillparzer ist überhaupt von allen namhaften, modernen, östreichischen Dichtern vielleicht der einzige, welcher nicht dem Pomp einer überladenen Diktion huldigt. Er sucht den unmittelbarsten Ausdruck des Gefühls; er will erwärmen und überzeugen, nicht blenden. Bescheiden trägt

seine dramatische Rede den tropischen Schmuck, aber an der rechten Stelle weiß sie durch die Gewalt des Bildes zu wirken. Wie Goethe in der „Iphigenie“ und im „Tasso“, verschmäht Grillparzer nicht die ausgeführten, epischen Vergleichungen (vergl. II 6. S. 182 und III 1. S. 188); öfter aber faßt er den Gedanken in eine Metapher zusammen, z. B.:

„Schickt auf des Jubels breiten Fittichen
Den Namen der Beglückten zu den Wolken.“ (I 1. S. 148.)

„Da meiner Wünsche winterliche Raupen
Als goldne Schmetterlinge mich umspielen.“ (II 1. S. 167.)

„Erinnerung mit schmerzlich süßer Hand
Enthüllt die goldumflorte, lichte Ferne.“ (II 4. S. 175.)

„Und auf den breiten Armen trägt die See
Den Kahn der Liebe schaukelnd ans Gestade.“ (IV 8. S. 221.)

Auch die Metonymie liebt der Dichter, z. B.:

„Die jungfräuliche Stille glänzte lieblich
Durch all' den wilden Taumel des Gelags.“ (II 4. S. 173.)

„Es schien der Sklavinnen Vertraulichkeit
Gefährtin dich zu nennen.“ (ebenda.)

Die Hyperbel weiß er wirksam zu gebrauchen:

„Das ganze Leben als ein Edelstein
Am Halse hängt der neugebor'nen Liebe.“ (III 1. S. 186.)

„Zu ihrem Schutz wird diese Faust zur Keule.“ (V 3. S. 227.)

Von den formalen Figuren dialogischer Art benutzt Grillparzer, wenn auch nicht immer glücklich, die Frage (interrogatio), z. B.:

Sappho.
„Kennst du ein schwärzres Laster als der Undank?

Rhamnes.
Ich nicht.

Sappho.
Ein giftigeres?

Rhamnes.
Nein, wahrlich nicht.

Sappho.
Ein flucheswürdigeres, ein strafenswerteres?

Rhamnes.
Fürwahr, mit Recht belastet's jeder Fluch.

Sappho.
Nicht wahr? Nicht wahr? Die andern Laster alle,
Hyänen, Löwen, Tiger, Wölfe sind's,
Der Undank ist die Schlange. Nicht? Die Schlange!
So schön, so glatt, so bunt, so giftig!“ (IV 2. S. 207.)

Wilhelm Scherer tadelt mit Recht diese Art und Weise, die Figur der Frage „auf Kosten der Wahrheit zu einem Deklamationseffekte zu benutzen; der Dialog erschiene hierdurch zu geradlinig, zu katechismusartig.“[1] — Von den Gedankenfiguren ist dem Dichter die Antithese am geläufigsten. Vergl.

„Es binden Sklavenfesseln nur die Hände,
Der Sinn, er macht den Freien und den Knecht.“ (II 4. S. 173.)

„Erinnerung, daß nicht bloß in der Heimat,
Daß auch im fernen Land es Freunde giebt.“ (II 4. S. 176.)

„Gold schenkt die Eitelkeit, der rauhe Stolz,
Die Liebe und die Freundschaft schenken Blumen.“ (ebenda S. 177.)

„Doch nicht, weil sie gebeut, weil wir ihr dienen.“ (V 3. S. 229.)

„Ich suche dich und habe mich gefunden.“ (V 6. S. 242.)

Daß Grillparzer vertrauten, geistigen Verkehr mit den hellenischen Tragikern gepflogen, verraten die in seiner dramatischen Sprache hervortretenden antiken Elemente. Solche sind die wiederholten Klagerufe:

„Weh mir! ihr Glück, es steht zu hoch!“ . . . (IV 2. S. 205.)

„Weh! sie stürzt, sie stirbt! —
Weh! es ist geschehen! . . .
Weh mir! Unmöglich, nein!“ (V 6. S. 245.)

Wie im antiken Drama die bekannten Schmerzensrufe: *αἰ αἰ αἰ αἰ — ὀττοτοτοττοτοί — παππα παππαπαί — οἴ οἴ οἴ οἴ.*

Ferner die emphatischen Wiederholungen (die Figur der Epanalepsis):

„Nehmt mich
Hinauf zu euch! — Zu euch! — Zu euch!“ (II 4. S. 171.)

„Er lügt, er raubt, betrügt, schwört falsche Eide,
Verrät und tötet! Undank! Undank! Undank!“ (IV 2. S. 204.)

„Nur schnell, nur schnell! Bei allen Göttern schnell!“ (IV 8. S. 222.)

„Zeig' dich als Göttin! Segne, Sappho, segne!“ (V 3. S. 232.)

Vergl. damit Sophokles' Elektra 1400.

Chor.

„Wehe, o Stadt, o Geschlecht, verlorenes! Heute
Wirst du vom Todesgeschick vertilgt, vertilgt!“

Euripides' Medea 111.

„Ach, ach, ach, ach,
Ich erlitt, ich erlitt unsägliches Leid.“

Die antik tragische Erhabenheit des Stils kennzeichnet sich ferner in vielen nach der Analogie der altepischen und Äschyliischen Wortgefüge gebildeten Wortkompositionen. Der Dichter spricht von „wahnsinnglühender Lust“ (S. 150), „wolkennahen Gipfeln“ (151), „reizdurchwirkten Gürteln“ (155), „goldumflorter Ferne“ (175), von einem „kronenwerten Los“ (244), ferner

[1] Wilhelm Scherer a. a. O. S. 219.

von der „frommgesinnten Brust“ (238), „strenggeschlossenen Lippe“ (240), „nimmerstillen Zeit“ (206), „tiefgetretenen Spur“ (162). Auch eine falsche Wortbildung findet sich. Grillparzer sagt:

„Ein Kleid von weißer Unschuldsfarbe floß
Hernieder zu den lichtversagten Knöcheln.“ (I 3. S. 156.)

Der im antiken Drama so beliebten Stichomythie, jenes Wechsels der Rede Vers um Vers, bei welchem, wie A. W. Schlegel sagt, „Fragen und Antworten, Einwürfe und Widerlegungen wie Pfeile hin- und hergeschnellt werden,“ hat sich Grillparzer in der „Sappho“ nicht bedient. In der „Medea“ werden wir sie häufiger finden.

An den Wirkungen der Sprache hat die metrische Form nicht geringen Anteil. Das metrische Gewand erschien Grillparzer überhaupt als das Erfordernis eines guten Dramas. „Es ärgert mich,“ sagt er, „wenn ein guter Dramatiker in Prosa schreibt. Von jeher war der Vers die Sprache der Poesie, und Prosa die der Wirklichkeit. Die Poesie aber will sich eben von der Wirklichkeit entfernen, darum soll sie sich auch im Ausdruck von ihr unterscheiden; nur die Elemente muß sie von ihr nehmen. Poesie in Prosa ist Unsinn.“ Grillparzer hatte die „Ahnfrau“ in Trochäen geschrieben; aber in der richtigen Erkenntnis, daß der jambische Fünffüßler mehr Ungezwungenheit, dramatische Kraft und Schwung besitzt, kehrte er in der „Sappho“ wieder zum Jambus zurück.[2]

Fassen wir zunächst die Länge seiner Verse ins Auge. Wie Lessing, Goethe und Schiller nimmt sich Grillparzer die Freiheit, den fünffüßigen

[1] Adolf Foglar a. a. O. S. 29 ff.

[2] „Ich würde,“ sagte er zu Foglar, „immer die Jamben den Trochäen vorziehen, denn der vierfüßige Trochäus ist zu kurz, um einen vollen Satz auszusprechen, und längere werden matt. Man nimmt daher gewöhnlich zwei zusammen, aber meistens kommt eine breite, geschwätzige Diktion zum Vorschein.“ (a. a. O. S. 10.) — So sehr der vierfüßige Trochäus dem Genius der spanischen Sprache entspricht, ebenso so sehr widerstreitet er dem Geiste der unserigen. Man lese Calderonsche und beliebige deutsche Trochäen und man wird den gewaltigen Unterschied sofort erkennen. Bei dem durch die reiche Vokalisation hervorgerufenen, pathetischen, dröhnenden Klang der spanischen Sprache bringt gerade die Kurzatmigkeit dieses Verses besonders pathetische Wirkungen hervor, umgekehrt wie bei uns die Kürze des Verses wirkt. Im Deutschen fängt der vierfüßige Trochäus im dramatischen und epischen Gedichte auf die Dauer unwiderstehlich an zu klappern, weil unserer Sprache der große Reichtum an vollen Vokalen fehlt, wie ihn die spanische besitzt, und wir fast immer nur das farblose e zur Verfügung haben. Der Versaccent ruht nur zu häufig auf geistig gleichgültigen Worten; z. B.

„Wie sich doch die Stunden dehnen,
Was ist wohl die Glocke, Bertha?“

Der vierfüßige Trochäus hat mehr das Gepräge des Komisch-Satirischen als das des Tragischen. Heine gebrauchte ihn mit Glück im „Atta Troll“ und Immermann im „Tulifäntchen“.

Jambus bald zum sechsfüßigen zu verlängern, bald zum vierfüßigen zu verkürzen.[1]

Wo der Dichter den Vers verkürzt, verbindet er in der Regel eine pointierende Absicht damit, z. B. S. 190:

„Der Bogen klang, es sitzt der Pfeil."

oder S. 243:

„Ihr habt der Dichterin vergönnt, zu nippen
An dieses Lebens süß umkränztem Kelch!
Zu nippen nur, zu trinken nicht.
O, seht! Gehorsam eurem hohen Wink,
Setz' ich ihn hin, den süß umkränzten Becher,
Und trinke nicht!"

In den abgebrochenen Versen scheint die Sprache zu stocken. — Zu diesen Freiheiten in betreff der Verslänge gesellen sich noch andere, wie namentlich der Gebrauch von Anapästen und Trochäen, z. B. S. 233 Gebieterin! Fort von mir! S. 181 Zu geh'n oder zu bleiben. — S. 198 Leg sie von dir. — S. 232 Strahlt aus der Gegenwart.

---

[1] Dreiundvierzig Sechsfüßler habe ich in der „Sappho" gefunden: S. 150 Der meines Wirkens — Mehr als ganz Griechenland — S. 151 Mit sanft bezwingender — S. 153 Daß ich den vollen — Weiß ich doch kaum — Der auf des Glückes — S. 155 Dort an den Pulsen — S. 157 Wie viel davon — Das ganze Leben schien — Den nicht verlöschten — Und Leben ist ja doch — S. 158 Für die kein Hunger ist — S. 161 Seit ich dich hier — S. 171 Und was das Herz — S. 175 Und die Erinnerung — S. 183 So gehst du also — S. 186 Wohl ist es schlimm — S. 188 Zu sagen scheinen — S. 191 Und den Lebendigen — Wie; oder meinem Aug' — S. 197. Daß das getäuschte Ohr — S. 200 Den fremder Übermut — S. 205 Ich eile zu vollführen — S. 207 Wie Phaon harrt — S. 209 Ein lästig Ding, selbst an — S. 214 Nach Chios? Ja, ein Gastfreund. — S. 216 Wenn wir in Sicherheit — S. 218 Voraus Du! Herr! — S. 220 Und greift dem Schlafverscheucher — S. 222 Und jeder Augenblick — S. 230 Doch werden Eltern mir — S. 231 Die Blume soll sie sein — S. 233 Zu hoch nennt die Besinnung — S. 234. Erzwungen wäre mir — S. 237 Der deine, ja! — S. 238 Die Rache wenigstens vermisse — Wenn sie dir wohlgefiel — S. 240. Die Götter wenden's ab! — Im Kreis von Marmorbildern — Schon wollt' ich nah'n — S. 242 In unsern Nachen führte — S. 243 Und mit der Erde nur — S. 245 Verwelkt der Lorbeer. — Außerdem finden sich achtzehn vierfüßige Jamben: S. 150 Dank, Freunde! Landsgenossen — S. 151 Wo ihr des Kriegers Schwert bedürft — S. 153 Drum mein Geliebter — S. 160 Wo waren deine Augen — S. 171 Hinauf zu euch! — S. 474 Die Wärterin naht — S. 180 Phaon! Sappho du — S. 182 Recht schön! Recht schön! Von all — S. 183 Ich höre: Liebe — S. 190 Der Bogen klang — S. 193 Im hellen Purpur — S. 201 Mir diesen Stahl — S. 203 Es ist die Nacht — S. 206 Wo rings kein Fußtritt — S. 217 Wohnt Sicherheit — S. 233 Zu dem's mich hin — S. 238 Wenn er sich Mitylenens — S. 243 Zu nippen nur. — Ferner kommen vor ein dreifüßiger Jambus S. 243 Erhabne heil'ge Götter — S. 244 ein zweifüßiger: „Und trinke nicht" — sowie 243 zwei Einflüßler: „Ich dank'" —.

In Bezug auf die Betonung der deutschen Worte sei erwähnt, daß Grillparzer ebenso wie Schiller und Goethe in drei- und mehrsilbigen Wörtern einer unbetonten Silbe die Hebung verleiht, wie herrliche, unsterbliche, Fittichen, Jünglinge. Der Artikel, auch ohne demonstrative Bedeutung, sowie Präpositionen und Partikeln werden zu Hebungen verwendet, z. B. Die Lippen, die erst Götterlieder tönten (S. 189). „Ich stürze auf dich zu, da denke doch" (ebenda). — Beachtung fordert die Betonung der griechischen Worte. Olympia gebraucht der Dichter bald dreisilbig (S. 148. Sie kehret von Olympia, hat den Kranz und S. 155 Eh' ich Olympias Türme noch geschaut, S. 166 Und meine Renner gen Olympia lenkte), bald viersilbig, z. B. S. 185 Und als der Vater nach Olympia, S. 189 Ich fand mich nach Olympia versetzt. Das Wort Phaon trägt den Ton bald auf der ersten, bald auf der zweiten Silbe, z. B. S. 208 O Phaon! Fort! Die Sterne. — S. 202 Komm' schnell aus ihrer Nähe fort, Phaon. In dem Vers „Von Andromedens und von Athis' Spielen" S. 154 ist das unbetonte e in der dritten Silbe des Wortes Andromeda Träger der Hebung, und das Wort somit falsch betont. Bekanntlich gebraucht auch Schiller die griechischen Worte vielfach so, daß sich Versaccent und Wortaccent nicht decken.[1]

Die Versausgänge sind bald stumpf, bald klingend. Die letzteren überwiegen an Zahl. In betreff derselben nimmt sich Grillparzer ähnliche Freiheiten wie der Dichter des „Nathan" und die beiden Weimarer Dioskuren. Er verwendet zu den klingenden Versausgängen nicht bloß solche Wörter, in welchen eine tonlose Silbe der hochbetonten folgt, wie „haben, locken, Göttern, lehrte", sondern auch zuweilen — wenn auch weit seltener als Lessing und Schiller — solche, in denen die letzte Silbe einen starken Nebenton hat, z. B. Mundschenk, Großmut, Ehrfurcht, Altar, Kleinod, Vorsprung, Abstich. Auch benutzt Grillparzer viel weniger als obige Autoren getrennte Worte zu dem klingenden Ausgang: S. 169 Holt nichts, 226 glaubt' ich — will nicht.

Die Elision findet bei Grillparzer in der Regel statt, wenn an das Verbum sich ein einsilbiges vokalisch anlautendes Fürwort unmittelbar anschließt, in Fällen wie „steh' ich, glaub' ich, frag' ich, konnt' ich, nenn' ich,

---

[1] Vergl. „Zu reinigen die oft entweihte Scene
Zum würdigen Sitz der alten Melpomene."
(Aus dem Gedicht „An Goethe, als er den Mahomed v. Voltaire auf die Bühne brachte") und aus dem „Siegesfest"
„Denn Patroklus liegt begraben
Und Thersites kehrt zurück."

fänd' ich, dank' euch, gäb' er, fragt' er." Auch die Adverbialpräposition wird zumeist derart enklitisch angefügt; sieh' an, denk' auf. Doch finden sich hiervon vereinzelte Ausnahmen, S. 153 legte an, 233 daß sie dir blicke in.

Ich komme zum Enjambement. Grillparzer hatte gegen dasselbe eine Abneigung. Schon dem Knaben verleidete die Kühnheit der Enjambements in Lessings „Nathan" die Lektüre dieses Werkes. „In Lessings Nathan," heißt es in der Selbstbiographie, „störte mich die wunderliche Abteilung der Zeilen, der Verse."[1] Später äußerte sich der Dichter Foglar gegenüber: „Ich möchte Lessings Nathan zwar geschrieben haben; aber die Verse darin sind doch nicht angenehm. Oft schließen sie mit einem unbedeutenden Wort, oft wird der Sinn in den folgenden Vers hinübergezogen, und der Wohlklang gestört."[2] Bereits in seinem ersten Drama „Blanka von Kastilien" zeigt sich das Bestreben, das Enjambement möglichst zu vermeiden; der Fluß seiner Jamben ist glatt, und der Sinn deckt sich in der Regel mit dem Vers oder der Versgruppe. Das Nämliche gilt von der „Sappho". Ich will auf die wenigen Fälle, in welchen das Enjambement hier eintritt, näher eingehen.

„Beim Enjambement," sagt Friedrich Zarncke, „sind verschiedene Grade der Verschmelzung der beiden Verse, also der Aufhebung ihrer augenfälligen rhythmischen Selbständigkeit zu unterscheiden. Je näher die durch das Versende getrennten Begriffe zusammengehören, um so enger ist die Verschmelzung. Dabei aber ist zu unterscheiden zwischen solchen Worten, die Träger und Ausdruck einer bestimmten Vorstellung sind, und solchen, die nur auxiliarer Natur sind, wie Pronomina, Partikeln, Hülfszeitwörter u. s. w. Jene müssen zum Teil und können immer mit einem Nachdruck ausgesprochen werden, der eine Pause hinter dem Worte verlangt oder doch gestattet. Es ist dies also die mildere Form." So kann z. B. das Subjekt von seinem Prädikat getrennt werden.[3] S. 174 Ein wild Geschrei ‖ drang laut von allen Seiten. S. 175 Erinnerung mit schmerzlich süßer Hand ‖ enthüllt die goldumflorte, lichte Ferne. S. 156 Nun in des Siegs Begeisterung die Leier ‖ der Hand entfällt. Oder das Prädikat steht im ersten Verse und das Subjekt im zweiten. S. 168 Denn heute feiert ‖ das Fest der Liebe die Gebieterin.

Härter und bei Grillparzer sehr selten sind die Enjambements der zweiten Art, in welchen der erste Vers mit Worten schließt, welche der

[1] Werke Bd. XV S. 19.

[2] Foglar a. a. O. S. 40.

[3] Über den fünffüßigen Jambus mit besonderer Rücksicht auf seine Anwendung durch Lessing, Schiller und Goethe. Leipzig 1866. Bd. I S. 40.

Ergänzung durch die Worte des folgenden Verses bedürfen, und erst gemeinsam mit diesen eine genügende Vorstellung geben. Hier muß die Pause am Versende übersprungen werden; der Redesatz am Ende des einen Verses drängt hastig in den anderen hinüber. Z. B. wird das vorangehende Hülfszeitwort von seinem Hauptzeitworte getrennt. S. 173 Nur seinen Namen hat ‖ behalten das Gedächtnis. Oder die Adverbialpräposition wird vom Zeitworte losgelöst. S. 156 Sprach, Ruhm und Frieden sinnig zart bezeichnend, ‖ aus, was der Dichter. Oder das Adverbium steht am Ende des ersten Verses, z. B. S. 156 Wie du nun sangst, wie du nun siegtest, wie ‖ geschmückt mit der Vollendung — S. 167 Vielleicht beweint ihr meinen Tod, vielleicht ‖ gab das Gerücht — Als ich sie noch nicht sah und kannte, nur ‖ die Phantasie ihr schlechtgetroffnes Bild — S. 180 Du standst so früh ‖ von unsrem Mahle auf. 198 Das also war's, warum Du dich beim Mahle — S. 230 Der niemand eignet, als sich selber, hier ‖ in frevelhaften Banden festzuhalten. — Konjunktionen bilden hie und da das letzte Wort des ersten Verses. S. 169 Dem schönen Fremden zu kredenzen, und ‖ du scheu den Rand. S. 181 Von meinen Kindern möcht' ich sagen, denn ‖ ich habe stets. S. 196 Erinnerst du dich noch des Tages da ‖ vor dreizehn Jahren. Einigemal ist auch das relative Pronomen an das Ende des ersten Verses gesetzt. Dadurch drängt sich die Redewelle noch hastiger in den folgenden Vers hinüber.[1] S. 157 Dem Kinde, das ‖ zum Vollgenuß des Lebens sie bestimmt. S. 242 Wie einen lieben Reis'genossen, den ‖ auf kurzer Überfahrt.

Der seltene Gebrauch des Enjambements spricht beredt für den lyrischen Charakter des Grillparzerschen Verses. Wie Goethe faßt Grillparzer den einzelnen Vers mehr als ein abgeschlossenes, rhythmisches Ganzes auf und er sucht ihm Wohllaut zu verleihen. Wie sehr auch das Pathos der Leidenschaft den Strom der Rede hebt, ob er unruhig und beschleunigt dahinwogt oder langsamer, durch Unebenheiten und Härten aufgehalten, dahinzieht, das rhythmische Gesetz beherrscht alle seine Bewegungen. Wie Goethe bildet Grillparzer den fünffüßigen Jambus mit freier, wechselnder Cäsur. Meistens findet sich der Haupteinschnitt seines Verses auf oder hinter der zweiten und dritten Hebung. Z. B.:

„Du hast verwirkt der Dichtung holde Gaben!
Den Namen nicht entweihe mehr der Kunst!
Die Blume soll sie sein aus dieses Lebens Blättern,
Die hoch empor, der reinsten Kräfte Kind,
In blaue Luft das Balsamhaupt erhebt,
Den Sternen zu, nach denen sie gebildet — . . ." (V 3. S. 231.)

[1] Es ist indes zu beachten, daß der Schauspieler nicht Verse — mit ihren Cäsuren und Pausen — deklamiert, sondern dem Gedanken gemäß vorträgt.

Auch cäſurloſe Verſe kommen vereinzelt vor, z. B. S. 201. Dort unter den geſenkten Augenlidern.

Den Schmuck des Reimes, welchen Grillparzer ſowohl in ſeinen erſten dramatiſchen Jugendverſuchen wie auch in der „Ahnfrau“ als Steigerungsmittel der pathetiſchen Wirkung mit dem Verſe zu verweben liebt, hat er, vielleicht um den bloßen Verdacht eines Scheineffektes abzuwenden, in ſeiner „Sappho“ verſchmäht.

Das goldene Vließ.

I.

Entstehung des Werkes.

1.

Das zweite dramatische Werk Grillparzers, dessen Stoff der hellenischen Sagenwelt entnommen ist, die Trilogie „das goldene Vließ“ hat eine zögernde, oft unterbrochene Entwicklung gehabt. Wie bei der „Sappho“, dürfen wir auch bei dieser Schöpfung die Wahl des Stoffes auf Anregungen in jungen Tagen zurückführen. „In einem schmerzlich erregten Augenblicke seiner Jugendzeit,“ sagt Sauer, „mag die Gestalt der Kindermörderin vor Grillparzers geistigem Auge vorbeigehuscht sein, wenn er in dem Manifest Napoleons an seine Soldaten die Phrase las: „Der Abschied der Fürsten des Hauses Lothringen von den Bewohnern der Hauptstadt sei Mord und Brand gewesen; wie Medea hätten sie ihre Kinder mit eigenen Händen erwürgt.“[1] Später wurde der Dichter durch die Lektüre der Hamburger Dramaturgie Lessings, in welcher die Medeasage unter den Fabeln aufgezählt wird, die besonders geeignet seien, die von Aristoteles geforderten Affekte des Mitleids und der Furcht zu erregen, auf dieses tragische Thema hingewiesen.[2] Auch Schiller dürfte ihn auf die düstere Poesie dieses antiken Mythus aufmerksam gemacht haben. „Wenn keine Moral mehr gelehrt wird,“ so sagt er in seiner pathetischen Weise, „wenn keine Religion mehr

---

[1] Vergl. die Einleitung zu Grillparzers Werken pag. XXXV: (Proklamation an die Armee v. 13. Mai 1809).

[2] Vergl. Kap. 37. In der Hempelschen Ausgabe Bd. VII S. 212. — Grillparzer las die betreffende Stelle wahrscheinlich i. J. 1817. S. Werke Bd. XI S. 84 — Den Konflikt der Medea des Euripides suchte Lessing bekanntlich in seiner „Miß Sara Sampson“ nachzubilden, in welcher die Marwood ausruft: „Sieh in mir eine neue Medea!“ (Akt II Scene 7.)

Glauben findet, wenn kein Gesetz mehr vorhanden ist, wird uns Medea noch anschauern, wenn sie die Treppen des Palastes herunter wankt, und der Kindermord jetzt geschehen ist.“[1] Dem Gedanken an eine Dramatisierung des Stoffes trat Grillparzer vielleicht näher, als im Winter 1817 Gotters Melodram „Medea“ im Burgtheater aufgeführt wurde, und Sophie Schröder als Trägerin der Titelrolle Triumphe feierte.[2] Früher schon i. J. 1815 hatte auf derselben Bühne die berühmte Schauspielerin Rosine Hendel-Schütz als Medea in Julius von Sodens gleichnamigem Trauerspiel gastiert,[3] und vielleicht hat Grillparzer auch diese gesehen. Auch Luigi Cherubinis Oper „Medea“ dürfte dem musikalisch hochgebildeten Dichter bekannt gewesen sein.[4] Aktuelles Interesse gewann nach seiner eigenen Angabe der Stoff für ihn, als er während seines Aufenthaltes in Baden bei Wien im Sommer 1818 zufällig in Benjamin Hederichs mythologischem Lexikon den Artikel Medea las. „Nun wußte ich,“ schreibt der Dichter, „die Geschichte dieser berühmten Zauberin sehr wohl, hatte aber die einzelnen Ereignisse in solcher Nähe nie vor mir gehabt.“[5] Sofort begann er im Geiste die Begebenheiten der Sage zur dramatischen Handlung umzuformen. Er hatte sich bis dahin die runde Geschlossenheit der Einzeltragödie zum Gesetz gemacht, aber dieses Mal fühlte er sich unvermögend, die Fülle des gewaltigen mythischen Stoffes mit dem Rahmen eines einfachen, fünfaktigen Dramas zu umspannen. Daher gliederte er — nicht ohne künstlerische Bedenken — die Handlung zur Trilogie. Nun trat er mit der Reife und Kühnheit des Genies an die Ausführung heran. Aber das epische Sagengefüge wollte sich nicht so leicht mit dramatischem Geiste füllen lassen. Ruhelos und unbestimmt wallten die Umrisse des tragischen Bildes vor ihm auf und nieder,

---

[1] In der Abhandlung „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet.“

[2] Über Sophie Schröder als Medea in Gotters Melodram s. Gubitz' Gesellschafter Jhrg. 1818 Nr. 181 und seine „Erlebnisse“, Berlin 1868 Bd. II S. 122 ff.

[3] Ich fand eine Notiz darüber in dem Buch von F. J. Schütz, Blumenlese aus dem Stammbuch der deutschen mimischen Künstlerin Hendel-Schütz. Leipzig 1815 S. 88. Friedrich v. Gentz, der geistvolle Epikureer, sagt dort „dem lieben, unvergleichlichen Proteus“ — wie Goethe die Hendel-Schütz nannte, einige versifizierte Komplimente über ihr Auftreten in der Rolle der Medea.

[4] Cherubinis Oper Médée wurde zum erstenmal in Paris i. J. 1792 aufgeführt. Schon vor ihm haben viele Komponisten den Stoff als Opernsujet benutzt. So Charpentier (Médée, Text v. Thomas Corneille, Paris 1693); ferner Médée et Jason, Text v. l'abbé Pellegrini, Musik v. Salamon, Paris 1713; Perez, Medea, Palermo 1744. Gebel (Rudolstadt 1752); Binda, Medea, Monodrama, Gotha 1769. — Außerdem komponierten Langlé eine Medea (1805), J. S. Mayr (Venedig 1812), Milicent (Paris 1813), Celli (Rom 1838), Pacini (Palermo 1844).

[5] Werke Bd. XV S. 80. [6] Ebenda.

und bald machte ihn ein Nervenleiden zu jeder weiteren Thätigkeit unfähig. Damals bewog ihn Ladislaus Pyrker, der Verfasser der „Tunisias", mit nach Gastein zu reisen, wo Grillparzer sich merklich erholte. Gestärkt und arbeitsfähig nach Wien zurückgekehrt, nahm er das unterbrochene Werk wieder in Angriff. Vom 29. September bis zum 5. Oktober 1818 schrieb er den „Gastfreund" und vom 30. Oktober bis zum 3. November die drei ersten Akte der „Argonauten". Aber ein unglückseliges Ereignis verhinderte ihn damals, die Arbeit zu vollenden. Grillparzers Mutter starb — wie man annimmt, hat sie im Wahnsinne Hand an sich gelegt — und der Schmerz warf seine tiefsten Schatten auf das Gemüt des vereinsamten Dichters. Er suchte einen Urlaub nach und unternahm mit kluger Benutzung der erlangten Freiheit eine Reise nach dem gelobten Lande der Kunst, nach Italien, um dort in vollen Zügen Schönheit zu trinken und seine verdüsterte Seele durch mächtige Erinnerungen aufzufrischen und zu erhellen. Er eilte nach Rom, um sich in die Anschauungen zweier Welten zu vertiefen, und auf dem Campo Vaccino, mitten unter gebrochenen Säulen und eingefallenen Mauern ließ er seinem Schmerze freien Lauf und sang der dahingeschwundenen Herrlichkeit ein Trauerlied.[1] Aber seine Trilogie schien er vergessen zu haben. Unter den heiteren Kunstgestalten des Altertums sollte die hellenische Tragödie nicht zur Vollendung reifen. Als Grillparzer im August 1819 wieder in Deutschland anlangte, war sein Werk um nichts fortgeschritten, vielmehr schien der Plan desselben aus seinem Gedächtnisse verschwunden zu sein. „Ich muß es für ein verunglücktes Werk halten," bekennt er damals, „und, weiß Gott, ob es mir je gelingen wird, es wieder als ein Ganzes vor meine Anschauung zu bringen und aus einem Gusse zu vollenden. Ich verzweifle daran."[2] Glücklicherweise kam der Zufall seinem Gedächtnisse zu Hülfe. Als Grillparzer nämlich mit der Tochter der Wiener Schriftstellerin Karoline Pichler[3] eine Sinfonie Mozarts spielte, welche er im Jahre vorher, als er an dem „Vließ" arbeitete, mit seiner Mutter eingeübt hatte, trat das dramatische Bild ganz so, wie er es einst geschaut, gleichsam in visionärer Klarheit wieder vor das Auge seines Geistes. Das Gedicht „Die tragische Muse" giebt uns Kunde von diesem Wiederfinden. Dem vor der blutbesprengten Gestalt der dreifachen Mörderin Medea zurückschaudernden Dichter erscheint die Muse

[1] Vergl. das Gedicht „Die Ruinen des Campo Vaccino. Werke Bd. I S. 22 ff.

[2] Vergl. Werke Bd. XV S. 202.

[3] Über Grillparzers Beziehungen zu dieser bekannten Erzählerin s. Denkwürdigkeiten aus meinem Leben v. Karoline Pichler. Wien 1844 Bd. II S. 106 ff. 129 ff. Bd. III S. 144/5.

„mit dem seelenbindenden Blick,
Der schon dem keimenden Knaben
Das Spielzeug wand aus den Händen
Und, ablockend vom Kreis der Gefährten,
In einsiedlerische Stick' ihn bannend,
Das Geschick der Könige
Und der Welt ungelöste, ewige Rätsel
Ihm gab zum ahnungsvollen, ernsten Spiel."[1]

Sie winkt ihm, ihr zu folgen und zu vollführen, was er begonnen. Aufs neue gewann er die produktive Stimmung, jene wunderbar eigene Kraft, welche sich oft jahrelang verbirgt wie eine unter die Erde zurückgetretene Quelle und wie diese oft plötzlich hervorbricht. Am 2. und 3. November 1819 legte Grillparzer die letzte Hand an die „Argonauten" und brachte alsdann bis zum 20. Januar 1820 die „Medea" zum Abschlusse. Im Spätherbst reichte er die Trilogie Joseph Schreyvogel zur Aufführung ein, und am 26. März 1821 erschienen der „Gastfreund" und die „Argonauten", am folgenden Abend das Schlußstück „Medea" auf der Scene des Burgtheaters. Das Werk fand eine beifällige, aber keineswegs begeisterte Aufnahme. Nur „Medea" hat sich auf der Bühne behauptet. Sophie Schröder, Klara Ziegler, Charlotte Wolter ernteten in dieser Rolle bekanntlich die reichsten Lorbeeren. In Buchform erschien das „goldene Vließ" i. J. 1822 bei Wallishauser und erlebte keine zweite Auflage.

2.

Vorstudien und Tendenzen.

Grillparzer hat niemals einen Stoff ergriffen, welcher sich so schwer der dramatischen Bearbeitung fügt, wie die Argonautensage. In dem leidenschaftlichen Drange nach Produktion hatte er den Wert und die Beschaffenheit desselben nicht sicher erkannt und erst im Verlaufe der Gestaltung wurde er der gewaltigen inneren Schwierigkeiten inne, welche dieser Mythus einer Dramatisierung bietet. Die Gliederung der äußeren Handlung hatte sich rasch in seinem Geiste vollzogen. Grillparzer sagte sich mit Recht, daß die ungeheuerliche That des Kindermordes, welche das verzweifelte Weib des Jason im Schmerz über ihre betrogene Liebe begeht, dann erst in ihren Tiefen verständlich wird, wenn wir die maßlosen Opfer sehen, welche Medea dieser Liebe bringt, wenn wir Zeugen werden, wie sie ihren Bund mit dem treulosen Argonautenführer durch die Lösung der heiligsten Bande, durch den Verrat am Vaterlande und an den Ihrigen erkauft. Daher wollte der Dichter mit der dramatischen Handlung dort einsetzen, wo die Wurzeln des tragischen Konfliktes liegen, und auch die Begebenheiten in Kolchis in dra-

[1] Werke Bd. I S. 28 ff.

matischen Bildern darstellen. Da nun aber der Kampf zwischen den Argonauten und Kolchern nur dann das Interesse des modernen Zuschauers erregt, wenn der Dichter es verstanden hat, dem Gegenstand dieses Streites, dem goldenen Vließ, dem symbolischen Mittelpunkt des Mythus dramatische Bedeutung zu geben, so zog Grillparzer, um die Genesis des Vließes klar zu legen, auch die Phrixussage[1] in den Kreis seines Werkes und bewegte somit den Vollgehalt des Mythus in Handlung herauf. „Das goldene Vließ," sagt er, „war mir als ein sinnliches Zeichen des ungerechten Gutes, als eine Art Nibelungenhort, obgleich an einen Nibelungenhort damals niemand dachte, höchst willkommen. Mit Rücksicht auf dieses Symbol, und da mich vor allem der Charakter der Medea und die Art und Weise interessierte, wie sie zu der für eine neuere Anschauungsweise abscheulichen Katastrophe geführt wird, mußten die Ereignisse in drei Abteilungen auseinanderfallen."[2] Indem Grillparzer die Argonautensage cyklisch behandelte, führte er, ohne es zu wissen, eine Idee Friedrich Schillers aus, welcher am 28. August 1798 an Goethe schrieb: „Was Ihnen mit den griechischen Sprüchwörtern zu begegnen pflegt, dies Vergnügen verschafft mir jetzt die Fabelsammlung des Hyginus, den ich eben durchlese. Es ist eine eigene Lust, durch diese Märchengestalten zu wandeln, welche der poetische Geist belebt hat. . . . Für den tragischen Dichter stecken noch die herrlichsten Stoffe darin, doch ragt besonders Medea hervor; aber in ihrer ganzen Geschichte und als Cyklus müßte man sie brauchen."[3] — Bevor Grillparzer an die Ausarbeitung seines Planes ging, unterwarf er die hellenische Sage einem eingehenden Studium. Er las mit der größten Sorgfalt alles, was Apollodor, Diodor, Hyginus und Strabo über den Argonautenmythus geschrieben haben.[4] Von den antiken epischen Bearbeitungen der Sage benutzte er diejenige des Valerius Flaccus, wie seine Excerpte aus dieser Dichtung bezeugen.[5] Auch die Argonautenfahrt des Apollonius von Rhodus, welche Valerius Flaccus nachgeahmt hat, scheint Grillparzer zu Rate gezogen zu haben.[6] Stoffliche und ideelle Anregungen für das Schlußstück

[1] In betreff der Eigennamen halte ich mich an die Schreibweise Grillparzers.

[2] Werke Bd. XV S. 80 f.

[3] Döringsche Sammlung S. 294.

[4] Es liegen Auszüge vor aus Apollodors „Bibliothek" I 9, 16, aus Diodors „Geschichts-Bibliothek" IV 50, aus Strabos „Erdbeschreibung" I 45 und aus Hyginus' Fabeln XXII u. XXIII.

[5] Es fanden sich Auszüge aus dem fünften und siebenten Buche (V 419 ff. 563 – 582 u. V. 682 f. VII 109 f.).

[6] Excerpte aus der Argonautenfahrt des Apollonius sind nicht vorhanden, doch fand sich, wie mir der Direktor der Bibliothek und des Museums der Stadt Wien Dr. Glossy mitteilte, ein Exemplar dieses Werkes in Grillparzers Bibliothek.

der Trilogie „Medea“ empfing er aus Euripides' berühmtem Trauerspiele und aus der „Medea“, welche gewöhnlich dem Seneca zugeschrieben wird. Auch Pierre Corneilles »La toison d'or« und Médée, ferner Klingers „Medea in Korinth“ und „Medea auf dem Kaukasus“ sowie die „Medea“ von Julius von Soden dürfte Grillparzer vor der Abfassung seines Werkes gelesen haben. Sein Verhältnis gegenüber diesen Stoffquellen läßt sich mit wenigen Worten klar bezeichnen. Nur für die Tragödie „Medea“ waren ihm in den älteren Medeadramen die Wege gewiesen, der Stoff war künstlerisch zugerichtet, die Hauptmotive waren ihm gegeben. In den beiden ersten Teilen der Trilogie jedoch, welche die Sage von Phrixus und die Eroberung des Vließes zum Gegenstande haben, steht Grillparzer ganz selbständig da. Was Corneille in seinem nach dem Epos des Valerius Flaccus entworfenen, opernhaften Stück »La toison d'or« geschaffen hat, konnte den östreichischen Dramatiker höchstens abschrecken, den gleichen Stoff zu behandeln, und ihn belehren, daß der größte Teil des mythischen Details, welches er in den antiken Darstellungen der Sage fand, für einen modernen Dramatiker völlig unbrauchbar ist. Eine solche Welt, wie diejenige dieses Mythus in seiner naiven Gestalt, wie die hellenische Volksphantasie ihn geschaffen hat, mit seiner Vermischung des Übernatürlichen und Menschlichen, mit all' den wunderbaren Abenteuern, konnte unmöglich die Welt einer Tragödie werden. Denn der Mittelpunkt der Tragödie ist der Mensch, und zwar ein solcher, der uns in seinem Denken und Fühlen gleicht,[1] der unter denselben menschlichen Bedingungen handelt wie wir, dessen Schicksal organisch aus seiner Charakteranlage hervorgeht, „notwendig wie des Baumes Frucht,“ durch kein Eingreifen höherer Mächte bestimmt. Die mythischen Götter, welche schon Aristoteles aus dem Bereiche der antiken Tragödie verwies,[2] sind von der modernen Bühne für immer geschieden, und wenn ein Dichter wie Corneille in »La toison d'or« sie vor uns erscheinen läßt, so machen sie den gleichen Eindruck auf uns wie der Geist des Ninus in Voltaires „Semiramis“, den Lessing in die Unterwelt zurückjagte. Und ebensowenig, wie an die antiken Göttergestalten, werden wir an jene Heroen glauben, welche auf der Bühne vor unseren Augen das menschlich Unmögliche vollbringen. Ein Phrixus, welcher mit einem geflügelten Widder über die Meere setzt, ein Jason, welcher die feuerschnaubenden Stiere ins Joch spannt und Drachenzähne säet, aus denen geharnischte Männer hervorwachsen, ferner eine auf einem mit Drachen bespannten Wagen durch die Lüfte fahrende Medea sind im modernen Drama unmöglich und werden durch keine Kunst des Dichters unserem Empfinden menschlich nahe gebracht. In das Epos

[1] S. Ars poetica Kap. 13. [2] Ebenda Kap. 15. 35 b.

gehören diese Wunder. Treffend sagt Geibel, den Unterschied zwischen Epos und Drama charakterisierend:

„Weit dort streckt sich der Raum, bunt wechseln die Helden, und sichtbar
Tritt aus dem hohen Gewölk waltend die ewige Macht,
Während du hier aus der menschlichen Brust ureigensten Tiefen
Jegliche That aufblühn siehst in ein einig Geschick.“ [1]

Was uns das Drama in schonungsloser Deutlichkeit zeigt, weil es die Personen nur durch sich selbst exponieren läßt, das verschleiert uns das Epos, und eben darum ist es ungleich berufener, uns in eine Welt der Wunder einzuführen, als das Drama. Beim Lesen sind wir gebildete Leute, welche sich wohlerzogen in eine fremde Welt versetzen lassen, dem Spiele auf der Bühne gegenüber sind wir nichts als gegenwärtige Menschen, welche den Standpunkt der heutigen Zeit vertreten, ein Teil des Publikums, abhängig vom Nachbar. Der Dichter, welcher von der Bühne zu uns spricht, muß mit der brutalen Gegenwart rechnen, er muß uns Dinge vortragen, zu deren Verständnis wir unsere Bildung nicht erst künstlich zurückzuschrauben brauchen. Das Fremde, unserer Lebensanschauung Entrückte in einem fremden Geiste dargestellt, ist für uns eine „spanische“ Welt; was darin vorgeht, wird schweigend abgelehnt oder gar verspottet.

Grillparzers künstlerische Aufgabe seinem Stoffe gegenüber ging also dahin, die allgemein menschlichen Konflikte der Sage aus dem sie umschließenden rein mythischen Beiwerk herauszulösen, den Wunderapparat, welcher überall in die mythischen Begebenheiten hineingreift, nach Möglichkeit aus der Handlung zu entfernen, und statt dessen natürliche Motive in sein Werk einzuführen. Das psychologische Problem mußte er zu der bewegenden Macht der Aktion machen. Gegenüber der epischen Natur des Stoffes, welche zu einer breiten Ausführung des Einzelnen, zur Episode verleitet, war ferner Beschränkung notwendig und eine kräftige, konzentrische Zusammenfassung der verschiedenen Sagenmomente geboten.

Wir werden sehen, wie Grillparzer diese Aufgabe gelöst hat.

3.

Stoffquellen und Fabel

des „Gastfreundes“ und der „Argonauten“.

Die Sage von Phryxus und Helle ist allbekannt. Beide, Kinder des thessalischen Königs Athamas, müssen vor den Nachstellungen ihrer Stiefmutter Ino, welche Athamas nach Verstoßung seiner ersten Gattin Nephele zur Gemahlin erhoben, aus ihrem Heimatlande fliehen. Auf Bitten ihrer

[1] Neue Gedichte. S. 201.

Mutter Nephele schenkt Hermes ihnen einen geflügelten Widder mit goldenem Vließ, auf welchem Phrixus die Flucht glücklich bewerkstelligt, während seine Schwester in dem Meere, welches nach ihr Hellespont genannt wird, ertrinkt. Phrixus gelangt nach Kolchis, opfert dort den Widder dem Zeus und hängt das goldene Vließ desselben in dem heiligen Hain des Ares auf. Von Aietes soll er nach einigen gastlich aufgenommen sein und dessen Tochter Chalciope zur Gemahlin erhalten haben, nach anderen aber von dem Kolcherkönig erschlagen worden sein.[1] —

Es liegt am Tage, daß der Dichter die antike Tradition in dieser Fassung nicht dramatisch verwerten konnte. Er gestaltete sie daher völlig um. Nicht auf dem wunderbaren, goldwolligen Widder läßt er den thessalischen Königssohn die Fahrt nach Kolchis unternehmen, sondern er macht ihn zu einem kühnen Seefahrer und zum Führer einer reisigen Hellenenschar. Helle wird in dem Stücke gar nicht erwähnt, und mit dem Vließ hat es bei Grillparzer folgende Bewandtnis.

Vor den Ränken der argen Jno dem elterlichen Hause entwichen, ist Phrixus, nach längerer Irrfahrt in Delphi angelangt, im Apollotempel entschlummert. Da träumt er, ein Mann „in nackter Kraft, die Keule in der Rechten" reiche ihm ein goldenes Widderfell mit den Worten: „Nimm Sieg und Rache hin!" Erwachend sieht der Held in einer Blende vor sich, vom Morgenschein umglänzt, die Bildsäule dieses Mannes, dessen Rechte eine Keule trägt, und dessen Schultern mit einem goldenen Vließe geschmückt sind. An dem Fuße des Bildes aber liest er den Namen „Kolchis". Da deutet er des Gottes Rat, löst den Schmuck von der Statue, entflieht mit ihm nach der Meeresküste, bindet ihn dort als Wimpel an den Mast seines Fahrzeugs und steuert dann durch die wildempörte See nach Kolchis.

Diese Vorgänge liegen vor Beginn des Stückes. Die eigentliche Handlung spielt in Kolchis und stellt die Ermordung des Phrixus dar. Grillparzer fand über die letztere in seinen Quellen nur spärliche Angaben. Benjamin Hederichs mythologisches Lexikon, woraus er, wie schon erwähnt, die erste Anregung zu seinem Werke schöpfte, berichtet unter Hinweis auf Hyginus die einfache Thatsache: „Man will auch wissen, daß Aietes selbst den Phrixus noch habe hinrichten lassen, weil er befürchtet, daß er von ihm vom Throne möchte gestoßen werden."[2] In dem Epos des Valerius Flaccus las Grillparzer, daß der Kolcherkönig das heilige Gastrecht verletzt und den

[1] Vergl. Apollodor I 9. 1. Diodor IV 47. Hyginus Fab. III 15.

[2] Benjamin Hederichs gründliches mythologisches Lexikon, durchgesehen v. Johann Joachim Schwaben. Leipzig 1770. S. 2000. Die betreffende Stelle bei Hyginus lautet: »Sed veritus est Aeeta, ne se regno eiiceret, quod ei responsum fuit ex prodigiis, ab advena(e) [Aeoli] filio mortem caveret. Fabulae III 15.

Phrixus beim festlichen Mahle erschlagen habe.[1] Daran hat er sich in etwa gehalten. Entscheidend für die Stellung, welche er der Medea in der dramatischen Handlung anweist, war die charakterisierende Schilderung, welche Diodor von der kolchischen Königstochter entwirft: „Von der Medea wird erzählt, daß sie von ihrer Mutter und Schwester alle Wirkungen der Gifttränke kennen lernte, daß ihre Denkart aber die entgegengesetzte war. Sie rettete nämlich lange Zeit hindurch die über die See herübergekommenen Fremdlinge aus der Gefahr, und es gelang ihr auch manchmal bei ihrem Vater, durch Bitten und Schmeicheln solche zu retten, deren Verderben schon beschlossen war; oft entließ sie dieselben auch selber aus dem Gefängnisse und sorgte für die Sicherheit der Unglücklichen. Aietes aber, teils der eigenen Grausamkeit folgend, teils von seinem Weibe Hekate überredet, nahm den Gebrauch an, die Fremden zu opfern. Da nun Medea sich mehr und mehr den Absichten ihrer Eltern widersetzte, so ließ Aietes, der von seiten seiner Tochter Gefahr argwöhnte, sie in loser Gefangenschaft halten."[2] — Hieran anknüpfend läßt Grillparzer seine Medea als Schützerin des Gastrechtes und als Fürbitterin für den Fremdling auftreten, den Aietes ermorden will. Daß er sie zuerst als Jägerin zeigt, ist wohl ebenfalls auf eine Anregung des Diodor zurückzuführen, welcher erzählt, daß Medeas Mutter Hekate eine Liebhaberin der Jagd gewesen sei.[3] Grillparzer übertrug diese Eigenschaft auf seine Heldin.

Fassen wir nunmehr die dramatische Handlung ins Auge.

An der wildzerklüfteten kolchischen Küste ragt ein mit dem Bildnisse des Gottes Peronto geschmückter Altar, an dessen Stufen die Königstochter Medea und ihre Amme Gora, umgeben von kolchischen Jungfrauen, der Jagdgöttin Darimba ein Reh opfern. Als die Opferhandlung beendet ist, und Medea, welche es liebt, mit Pfeil und Bogen die Wälder zu durchstreifen und sich im Wettlauf und Sprung mit den Gefährtinnen zu messen, zum Jagdzug diese zusammenruft, stürzt ein Mädchen, Peritta genannt, ihr zu Füßen und fleht sie um Vergebung an, daß sie jüngst das Gefolge ihrer Herrin verlassen und einem Hirten in Liebe gefolgt sei. Hart und unwillig weist Medea sie von sich:

---

[1] Hunc ferus Aeetes Scythiam Phasimque rigentem
Qui colit (heu magni Solis pudor!) hospita vina
Inter et attonitae mactat solemnia mensae;
Nil nostri divumque memor. Argonautica 43 ff.

[2] Vergl. Diodor IV Kap. 46.

[3] Ebenda Kap. 45.

„Geh' hin in deines Hirten niedre Hütte,
Dort kau're dich in Rauch und schmutz'gem Qualm,
Und baue Kohl auf einer Spanne Grund!
Mein Garten ist die ungemess'ne Erde,
Des Himmels blaue Säulen sind mein Haus;
Da will ich stehn, des Berges freien Lüften
Entgegentragend eine freie Brust." (S. 8.)

In diesem Augenblicke meldet ihr ein Kolcher, ein Schiff mit fremden Männern sei gelandet. Medea sendet den Boten zum Könige, und bald darauf nähert sich dieser seiner Tochter und erzählt ihr von den Schätzen der Fremden, welche seine Habgier erregen, zugleich aber gesteht er seine Furcht ein vor der überlegenen Kraft der Ankömmlinge. List soll die mangelnde Stärke ersetzen. Medea hat von ihrer Mutter mancherlei Künste gelernt, sie weiß Tränke zu brauen, welche „den Willen binden und die Kraft fesseln"; sie soll ihrem Vater im Kampfe gegen die Fremdlinge beistehen. Als Medea sich weigert, schilt der Vater sie mit harten Worten, aber seine zornigen Vorwürfe werden durch den Schall kriegerischer Musik unterbrochen, welche die Ankunft der Hellenen verkündet. Der Barbar erschrickt. Doch die Botschaft des Griechenführers, er habe in friedlicher Absicht das Land betreten und begehre die Gastfreundschaft der Kolcher, beruhigt ihn wieder, und während er die Griechen auffordert, zu ihm zu kommen, läßt er heimlich die kolchischen Krieger zu seiner Hülfe aufbieten. Dann befiehlt er noch einmal der Medea, den zauberischen Schlaftrunk zu mischen. Nun treten die Hellenen auf. Zum Zeichen des Friedens tragen sie grüne Zweige in den Händen. Erstaunt bleibt ihr Führer Phrixus, an dessen Lanze das goldene Vließ prangt, vor dem Bildnisse des Gottes Peronto stehen, in welchem er ein Abbild des ihm in Delphi erschienenen Gottes erkennt. Vor dem Altare des Peronto pflanzt er sein Goldpanier auf und erzählt dem König die Geschichte des Wundervließes und bittet ihn um gastliche Aufnahme:

„Wo nicht, so fass' ich selber Sitz und Stätte,
Vertrauend auf der Götter Beistand, die
Mir Sieg und Rache durch dies Pfand verlieh'n."

Inzwischen hat Medea den Zaubertrank dem Aietes gereicht, und dieser fordert, um des Gelingens seines hinterlistigen Mordplanes ganz sicher zu sein, den Phrixus auf, sich zu entwaffnen. Arglos willigt der Hellene ein. Selbst den letzten Schutz, sein Schwert, giebt er der Medea, als diese auf das wiederholte Geheiß ihres Vaters darum bittet. Dann betritt er ahnungslos die Schwelle des Königshauses und genießt die verderbliche Gastfreundschaft. Umsonst fleht Medea den König an, als er ihr seine verbrecherische Absicht enthüllt, die Fremden ermorden zu lassen, doch nicht durch ruchlosen Bruch des Gastrechts den Fluch der Götter auf sich zu laden. Den Barbaren lockt das Göttergeschenk, das goldene Vließ, und er vollführt sein

verruchtes Werk. Des Phrixus' Begleiter erliegen, durch den Trank der Medea in Schlaf versenkt, den Schwertern der Kolcher, und ihr waffenloser Führer flüchtet nach dem Altare des Peronto, wo er sein teures Kleinod, das Vließ, zurückgelassen. Hier reicht ihm Medea ein Schwert, auf daß er sein Leben verteidige. Er aber drängt dem Könige als Pfand des Gastrechts das goldene Vließ auf:

„Und giebst du's nicht zurücke unbeschädigt,
Nicht mir, dem Unbeschädigten, zurück,
So treffe dich der Götter Donnerfluch,
Der über den rollt, der die Treue bricht!"

Trotzdem wird der wehrlose Phrixus von Aietes erschlagen. Aber die entsetzliche Vollendung des blutigen Werkes erfüllt selbst die Seele des Mörders mit einem tiefen Schauder, und die Königstochter, die Zeugin des Verbrechens, verkündet mit lauter Klage das grauenvolle Verderben, welches ihr vorahnender Geist über Kolchis und den königlichen Stamm des Aietes hereinbrechen sieht. —

Wilhelm Scherer hat darauf hingewiesen, daß die Art und Weise, wie das Drama eröffnet wird und wir in Kolchis eingeführt werden, an Lopes »El nuevo mundo« und an die Schilderung der Indianer erinnert, zu denen Kolumbus kommt.[1] Ähnlich nämlich, wie Grillparzer den „Gastfreund" mit einer Opferhandlung, beginnt auch Lope de Vega die Scene auf Gwanahami (II 2) mit einer bizarren religiösen Ceremonie. Ein Chor von Mädchen und Jünglingen singt ein Festlied zur Feier der Vermählung ihres Häuptlings Dulcan mit der geraubten Gattin seines besiegten Gegners Tapizaru. Eben als dieser auftritt und den feindlichen Rivalen Dulcan zum Zweikampf fordert, verkünden Schüsse die Landung der Spanier. Wie die Ankunft des Phrixus in Kolchis, verbreitet auch das Nahen des Kolumbus und seiner Gefährten Schrecken und Verwirrung unter den überraschten Eingeborenen. Wie Aietes im „Gastfreund", rufen ihre Häuptlinge die heimischen Götter zum Schutz gegen die Fremdlinge an. Kolumbus und die Seinigen aber begrüßen — wie Phrixus — mit dankbarer Freude die „Rettungsküste" und errichten dort zuerst ein großes, grünes Kreuz, ähnlich wie Phrixus sein Götterpfand, das Vließ, vor dem Altar des Peronto aufpflanzt. Man vergleiche:

Lope:[2]

„Dulcan.
Hilf, Sonnengott! Donnert
Der Himmel? Ist's Areito, der so brüllt?

[1] Scherer a. a. O. S. 236.

[2] Ich citiere aus der Übersetzung von M. Rapp. Spanisches Theater Bd. III S. 246 ff.

Tapizaru.
Da steckt etwas dahinter.

Dulcan.
Lauf', Aute,
Von wo der Schall kommt.

Aute.
Herr, ich fliege."

Grillparzer:

„Kolcher.
Du, Königstochter, höre!

Medea.
Was? Wer ruft?

Kolcher.
Ein Schiff mit Fremden angelangt zur Stund'.

Medea.
Dem Vater sag' es an, was kümmert's mich?

Kolcher.
Ich eile." (S. 8.)

Lope:

„Tapizaru.
. . . Was noch erwarten wir? Sie sind am Land;
Da gilt's zu fliehen. Flieh, meine Tacuana!

Tacuana.
Die Sonne steh' mir bei! Ich bin des Todes.

Aute.
Der heil'ge Areito mag uns helfen!

Dulcan.
Da sind sie schon! O Gott, was für Gestalten!"

Grillparzer (S. 13):

„Was ist das? Weh! sie kommen uns zuvor!
Siehst du, Thörin?
Die du schonen wolltest, sie töten uns!
Im vollen Zug hierher die fremden Männer!
Weh uns! Waffen! Waffen!"

Lope:

„Kolumbo.
O, ist es möglich, Muttererde du,
Geliebte Mutter, daß ich dich darf schauen?
Heut' hab' ich mein Versprechen euch erfüllt.
. . . . . .
Reichet mir, Pater, Euer Kreuz zur Hand!
Hier pflanz' ich's ein, dies soll der Leuchtturm sein,
Der dieser Welt ein neues Licht entzündet."

Grillparzer:

„Phrixus.

. . . . .

Dies Zeichen, das du mir als Pfand der Rettung
In jener unheilvollen Stunde gabst,
Und das, wie der Polarstern vor mir leuchtend,
Mich in den Hafen eingeführt des Glücks:
Ich pflanz' es dankbar auf vor deinem Altar
Und beuge betend dir ein frommes Knie." . . .

Ich glaube kaum, daß die hier angedeutete Ähnlichkeit eine zufällige ist. Grillparzers eingehende Beschäftigung mit Lope fällt allerdings in eine spätere Zeit,[1] doch darf man wohl annehmen, daß er dieses zu den berühmtesten Stücken des spanischen Dramatikers gehörende Werk schon damals gekannt, und daß ihm die erwähnte Scene beim Schaffen vorgeschwebt hat.

Von einer Prüfung der Charakteristik und der Motive des Vorspiels sehe ich vorläufig ab, weil es sich so eng an die zweite Tragödie „die Argonauten" anschließt, daß nur im Zusammenhange mit dieser seine Bedeutung gewürdigt werden kann. Ich fasse daher zunächst Quellen und Fabel der „Argonauten" ins Auge.

Auch dieses Drama ist wie der „Gastfreund" ein Amalgam klassischer und romantischer Elemente. Der Dichter hat seinen Stoff völlig umschmelzen müssen, um ihm die tragische Wirkung zu entlocken, sodaß man in seinem Gemälde die Sage von der Eroberung des „Vließes" kaum wiedererkennt. Aus der Gestaltenfülle des Mythus hat der Dramatiker nur vier Figuren herausgehoben und charakteristisch ausgeführt, nämlich nur Medea, ihren Vater Aietes, ihren Bruder Absyrtus und ihren Geliebten Jason. Frei erfunden sind die Gestalten der Kolcherinnen Gora und Peritta, denen wir schon im „Gastfreund" begegneten; auch den Milo, Jasons Waffengefährten, kennt die Sage nicht. Für die Charakteristik des Argonautenführers gab Diodor dem Dichter die wesentlichsten Züge. „Jason", so erzählt er, „war ein Sohn des Aeson und ein Bruderssohn des Pelias, des Thessalerkönigs. Ausgezeichnet unter seinen Jugendgenossen durch Stärke des Körpers und Hoheit des Geistes, trachtete er, denkwürdige Thaten zu verrichten. Da er nun sah, wie Perseus und andere durch ausländische Feldzüge und kühnes Wagnis im Kampfe unsterblichen Ruhm erlangt hatten, so strebte er, diesen nachzuahmen. Als er diesen Vorsatz dem Könige mitteilte, gewann er rasch dessen Zustimmung, nicht als ob Pelias so sehr gewünscht hätte, dem Jüngling zu Ruhm und Auszeichnung zu verhelfen, sondern weil er hoffte, daß derselbe in so gefahrvollen Kämpfen seinen Untergang finden werde. . . . Er forderte

[1] Die erste Notiz Grillparzers über Lopes lyrische und epische Dichtungen stammt aus d. J. 1820. Vergl. Werke XIII S. 25 ff.

ihn auf, seine Fahrt nach Kolchis zu richten und das berühmte goldene Vließ zu erobern. Damals aber war der Pontos noch rings von barbarischen und ganz wilden Völkern umwohnt, und wurde deshalb Axenos (unwirtlich) zubenannt, weil die Anwohner die Fremden töteten, welche zu Schiffe ankamen. Jason aber, der nur Ruhm zu gewinnen trachtete, hielt zwar dies Unternehmen für schwierig, keineswegs aber für unmöglich, glaubte, er werde deshalb nur um so berühmter werden, und rüstete die Fahrt."[1]

Von den übrigen Argonauten hat Grillparzer keinen einzigen kenntlich gemacht, sie dienen ebenso wie die kolchischen Krieger zur Staffage. Die Heldengestalten eines Herakles, Theseus und Orpheus, auf welche die antike Tradition hinwies, und welche manchen anderen Dramatiker zu charakteristischen Episoden verleitet hätten, suchen wir in Grillparzers Drama vergebens. Nur den Hauptträgern des Konfliktes galt sein Interesse.

Für die Handlung seines Stückes benutzte Grillparzer nur die Hauptmomente der Sage, nämlich Aietes' Feindseligkeit gegen Jason, der im Auftrage seines Oheims Pelias das Vließ fordert, und im Gegensatze dazu Medeas Liebe zu dem thessalischen Helden, ihre inneren Seelenkämpfe und ihren Verrat an der Sache des Vaterlandes. In der Verknüpfung und Ausgestaltung dieser Momente verfährt er ganz eigenartig. Höchstens könnte man von Anregungen sprechen, welche er für die Darstellung der Liebe Medeas aus dem Epos des Apollonius von Rhodos empfangen haben kann. Der letztere hat bekanntlich in der Entwicklung der Leidenschaft der Medea, in der Schilderung der harten Kämpfe im Innern ihres Gemütes und der endlichen Überwältigung ihres ernsten, tragisch schweren Sinnes durch die Neigung einen an die moderne Sentimentalität ganz vertraut anklingenden Ton angeschlagen. Beim ersten Anschauen Jasons fühlt sich Medea, deren Herz der Pfeil des Liebesgottes getroffen, von der heroischen Persönlichkeit des Helden unwiderstehlich angezogen. Wie ein Traum kommt die Liebe über sie.[2] Mitleid mit dem Helden, „dem kein anderer Sterblicher gleicht,"[3] wird das mächtigste Vehikel der Leidenschaft. Medea sieht voraus, daß er im Kampfe um den Besitz des Vließes als ein Opfer seines Heldenmutes erliegen werde.[4] Da treibt sie die Sorge um ihn in nächtlicher Weile von

---

[1] Diodor IV Kap. 40.

[2] *. . . νόος δέ οἱ ἠύτ' ὄνειρος*
ἑρπύζων πεπότητο μετ' ἴχνια νισσομένοιο
Argonautica III 446 ff.

[3] *οὐ δέ τιν' ἄλλον οἴσσατο πορφύρουσα*
ἔμμεναι ἀνέρα τοῖον . . . III 456 ff.

[4] *. . . τάρβει δ' ἀμφ' αὐτῷ, μή μιν βόες ἠὲ καὶ αὐτὸς*
Αἰήτης φθίσειεν.

ihrem Lager zu ihrer Schwester Chalciope.[1] Sie erschöpft sich bei dieser in leidenschaftlichen Klagen und gewährt dann, von der Schwester getröstet und ermuntert, dem Jason eine heimliche Zusammenkunft im Sonnentempel, wo sie ihm die Mittel zu seiner Rettung bietet. Ähnlich stellt Grillparzer das Aufflammen der Liebe Medeas dar. Auch bei ihm trägt Jasons Auge beim ersten Erblicken „den Brand in der Unglückseligen Brust" und entfesselt den erschütternden Kampf zwischen Pflichtgefühl und Neigung. Wie im Epos Medea bei Chalciope, so entlastet auch hier die Jungfrau ihr gepreßtes Herz an der Brust einer Gespielin. Aber während bei dem griechischen Dichter die Tochter des Aietes aus freiem Willen dem Hellenen folgt, muß Jason in Grillparzers Drama sie mit dem Schwerte in der Hand erobern. — Auf die Andeutung dieser wenigen analogen Züge muß ich mich beschränken, weil Grillparzer in allen Einzelheiten seine Phantasie völlig frei walten läßt. Verworfen hat er des weiteren als rein epische, für das Drama unbrauchbare Bestandteile der Sage, Jasons bekannte Heldenthaten, die Bezwingung der feuerschnaubenden Stiere und die Besiegung der aus der Saat der Drachenzähne erwachsenen, geharnischten Männer. In der Darstellung, wie sich der Argonaute des Vließes selbst bemächtigt, lehnt der Dichter sich jedoch stärker an die antike Tradition an. Zwar verändert er der romantischen Grundstimmung seines Stückes gemäß die Scenerie. Das Vließ, welches nach der Sage in einem dem Ares geweihten kolchischen Haine hing, ist in Grillparzers Drama in einer mit allen Attributen des Schauerlichen und Gespenstischen ausgestatteten, unterirdischen Höhle verborgen. Aber wie in der Sage der Drache, so wird auch hier die den Wunderhort bewachende Schlange durch Medeas Zaubermittel eingeschläfert, und trägt Jason das goldene Kleinod im Triumphe zu den Seinigen. — Auch für die Schlußscene gaben die antiken Schriftsteller Grillparzer einige Anregung. Apollonius und Valerius Flaccus lassen nämlich den Aietes und Absyrtus, als die Kunde von Medeas Verrat sich verbreitet, an das Gestade des Meeres eilen, um die Ungetreue zurückzuführen und den Griechen das Vließ wieder zu entreißen,[2] und in Apollonius' Dichtung ruft der Kolcherkönig die Götter als Zeugen des begangenen Frevels an. Diese Motive hat Grillparzer verwendet. Unbenutzt dagegen ließ er die Angabe des Diodor, daß Aietes beim Angriffe auf die Hellenen von Meleager erschlagen sei,[3] und verlegte statt dessen den Tod des Absyrtus in diese Scene. Aber nicht wie in der Sage ist Medea die Mörderin ihres Bruders, sondern wider

[1] Ebenda V. 616—843.

[2] S. Apollonius IV 212 ff. und Valerius Flaccus VIII 134 ff.

[3] Diodor IV Kap. 48.

ihren Willen wird sie, wie wir sehen werden, durch den Verrat an den Ihrigen die Veranlassung zu seinem freiwilligen Ende.

Vergegenwärtigen wir uns jetzt den Inhalt des Stückes.

Düster, geheimnisvoll, ahnungsreich, alle Möglichkeiten des Geschehens dumpf in uns wachrufend, wallt die Dichtung auf, um dann in greller Deutlichkeit ihrem Ziele zuzustreben.

An dem meerumrauschten, wilden kolchischen Gestade erhebt sich ein finsterer, halbverfallener Turm. Dort führt Medea, welche seit der Ermordung des Phrixus das Königshaus verlassen, ein einsames Leben. Ihre naive Übereinstimmung mit ihrer Umgebung ist völlig gebrochen. Sie durchstreift nicht mehr in froher Jagdlust mit Pfeil und Bogen den Forst, sondern brütet in ihrer unheimlichen Siedelei über düsteren Träumen. In nächtlicher Stunde suchen dort Aietes und sein jugendlicher Sohn Absyrtus die Vereinsamte auf, um ihren Beistand gegen eine Hellenenschar anzurufen, welche gelandet ist, den Tod des Phrixus zu rächen. Mit allen Zeichen des Schmerzes und Schreckens vernimmt Medea diese unheilvolle Kunde. In dem Erscheinen der Griechen erblickt sie den Beginn des Rachewerkes, welches die Götter wegen des an dem Gastfreunde verübten Mordes an dem kolchischen Königsgeschlechte vollziehen würden, und sie weigert sich, den Ihrigen im Kampfe gegen die Vollstrecker der göttlichen Sühne beizustehen. Da wendet sich Aietes von ihr ab:

„Nun wohl, so verharre, du Ungeratene!
Opfre dem Tod deines Vaters Haupt!
Komm', mein Sohn, wir wollen hinaus,
Den Streichen bieten das nackte Haupt
Und fallen unter der Fremden Schwertern,
Komm' mein Sohn, mein einzig Kind!" (S. 44.)

Diese Worte erregen das Mitleid der Medea mit dem Vater und dem schuldlosen Bruder. Sie ruft sie zurück und verspricht, die Götter zu fragen, „was sie gebieten, was sie gestatten":

„Und nicken sie zu, so steh' ich dir bei,
Helfe dir bekämpfen den Feind,
Helfe dir schmieden den Todespfeil." (S. 45.)

Auf ihre Aufforderung folgen ihr Aietes und Absyrtus in ihre finstere Behausung.

Nun tritt Jason mit seinem Kampfgenossen Milo auf. Der geheimnisvolle Turm am Meeresstrande, in welchem er Stimmen zu vernehmen glaubt, reizt die Phantasie des wagemutigen Helden. Er will die Rätsel desselben ergründen und dringt trotz der Warnung des bedächtigen Milo durch einen verborgenen Spalt allein in das Gebäude ein. Dort trifft er in einem dunklen Gewölbe Medea, welche bei spärlichem Lichtscheine ihre

Zauberformeln spricht, um die Überirdischen zu rufen. In dem Glauben, eine verruchte Zauberin vor sich zu haben, holt der Argonaute mit dem Schwerte gegen sie aus und trifft sie leicht an den Arm. Als er aber näher an sie herantritt, erblickt der Erstaunte ein weibliches Wesen, „verteidigt durch der Anmut Freiheitsbrief, an der nichts zauberhaft ist, als ihre Schönheit.“ Er spricht zu ihr:

„Wer bist du, doppeldeutiges Geschöpf?
Scheinst du so schön und bist so arg, zugleich
So liebenswürdig und so hassenswert!
Was konnte dich bewegen, diesen Mund,
Der, eine Rose, wie die Rose auch
Nur hauchen sollte süßer Worte Duft,
Mit schwarzer Sprüche Greuel zu entweihn?
Als die Natur dich dachte, schrieb sie Milde
Mit holden Lettern auf das erste Blatt,
Wer malte Zauberformeln auf die andern?
O, geh, ich hasse deine Schönheit, weil sie
Mich hindert, deine Tücke recht zu hassen!“ (S. 54.)

Während er so zu ihr redet, überraschen ihn Aietes und Absyrtus. Letzterer dringt sofort auf Jason ein, wird aber von Medea zurückgehalten. Da raubt der Hellene der feindlichen Königstochter einen raschen Kuß und bahnt sich alsdann durch die Schwerter der Gegner einen Weg ins Freie. Hiermit schließt der erste Akt.

Der zweite giebt uns die volle Entwicklung des tragischen Konfliktes. Die Wirkung, welche Jasons herrliche Erscheinung auf Medea ausübt, das Entbrennen der Liebe in ihrer geheimnisvollen Mischung aus magisch unerklärbarer Anziehungskraft und tiefer, innerlicher Beteiligung des Gemütslebens bringt der Dichter in wundervoller Weise zur Anschauung. Die dumpfe Träumerei der Medea mischt sich plötzlich mit einem Zuge milder Weichheit. Voll Hingebung neigt sich die Sinnende zu der klagenden Peritta, welche sie einst wegen ihrer Liebe zu dem Hirten gescholten, und es rührt sie das Geschick der Armen, deren Gemahl sich jetzt als Gefangener in der Gewalt der Griechen befindet.

„War so jung, so kräftig, so glänzend, so schön
— — — Du dauerst mich!
Ich könnte weinen, so rührst du mich!“ (S. 61.)

Unwillkürlich zaubert ihre erregte Phantasie an die Stelle des von Peritta betrauerten Gatten die glänzende Gestalt Jasons. Sie glaubt nicht, daß der nächtliche Eindringling ein Grieche gewesen sei; er ist ihr wie ein Übernatürlicher erschienen, wie „Heimdar, der Todesgott, der mit ladendem Kuß sein Opfer bezeichnet.“ Erst die Eröffnung des Vaters und Bruders, daß der Fremdling doch ein Feind, ein Hellene gewesen sei, scheucht sie aus

ihrer Träumerei auf, und ihr mädchenhafter Stolz bäumt sich auf bei der Erinnerung an seine entehrende Vertraulichkeit. Sie selbst fühlt sich nun beleidigt. Die Sache ihres Vaters ist jetzt ganz die ihrige geworden, und mit all' ihren Künsten will sie fortan an dem Kampfe gegen die verhaßten Fremdlinge teilnehmen. — Nach einer im Argonautenlager spielenden Übergangsscene, in welcher Jason den gesunkenen Mut der wegen seiner langen Abwesenheit besorgten Gefährten wiederaufrichtet, stellt der Dichter die beiden streitenden Parteien einander gegenüber. Jason unterhandelt mit Aietes über die Herausgabe des goldenen Vließes, dessen Besitz der Kolcherkönig leugnet. Schon will der Hellene jeden Vermittlungsversuch aufgeben, als ihm der Barbar mit begütigenden Worten Gastfreundschaft anbietet. Auf einen Wink desselben tritt Medea mit tiefverschleiertem Antlitze vor und reicht dem thessalischen Helden einen mit giftigem Tranke gefüllten Becher. Aber argwöhnisch zaudert der Hellene, die dargebotene Labung zu genießen, und erst ein Blick auf die Spenderin der Gabe, „deren Gestalt ihm ein holdes Bild erneuert," bringt sein Mißtrauen zum Schweigen. Den Todestrank an die Lippen setzend, will er ihn auf das Wohl der Geberin leeren, als ihm diese plötzlich, von dem Zauber des jugendlichen Helden überwältigt, ein „Halt" zuruft und mit den Worten: „Du trinkst Verderben!" den ganzen Anschlag enthüllt. Da reißt Jason ihr den Schleier vom Haupte und erkennt Medea.

„Sie ist's, es ist dieselbe!"

— — — — — — — — — — —

„So mild dein Thun, und rauh dein Wort, Medea?
Nur zweimal sah ich dich, und beidemal
Verdank' ich dir mein Leben." (S. 81.)

Medea enteilt. Jason will ihr folgen, aber Aietes stellt sich ihm in den Weg, und ein hitziger Kampf zwischen den Griechen und Kolchern beginnt. Fechtend ruft der hellenische Held der feindlichen Königstochter das Geständnis seiner Liebe zu.

Endlich drängt die Übermacht der Barbaren die Griechen zurück, und Aietes tritt vor seine Tochter mit dem Vorwurfe, daß ihr verräterisches Wort allein das Verderben von dem Haupte des Feindes abgelenkt habe. Widerstreitende Gefühle durchwogen die Brust der Medea. Auf der Höhe der tragischen Krisis erpreßt ihr der Seelenkampf die Worte:

„Unsichtbar geht der Neigung Zauberbrücke,
So viele sie betraten, hat keiner sie geseh'n!
Gefallen muß dir, was dir gefällt;
So weit ist's Zwang, rohe Naturkraft,
Doch steht's nicht bei dir, die Neigung zu rufen,
Der Neigung zu folgen, steht bei dir.
Da beginnt des Wollens sonniges Reich,
Und ich will nicht!" (S. 87.)

Medea will den Mann fliehen, den sie hassen muß, zu dem aber eine geheime Macht sie allgewaltig hinzieht. Vater und Bruder sollen den Kampf für sie aufnehmen, sie selbst will in das Innere des Landes zurückkehren, „wo nur Wälder sind und dunkles Geklüft, wo kein Auge hindringt und keine Stimme." —

Man gewährt ihren Wunsch. Absyrtus und die Tapfersten der Kolcher begleiten sie nach der Felsenkluft, wo das Vließ verborgen ruht, und Medea eine sichere Zufluchtsstätte finden kann. Aber da sie der Weg dahin nahe am Argonautenlager vorbeiführt, so erspähen umherschweifende Griechen den Kriegerzug, und Jason mit den Seinigen greift die Schar des Absyrtus an. Wiederum steht Medea dem Griechenführer gegenüber; mit Speer und Schild leistet sie ihm Widerstand. Umsonst, der Hellene zertrümmert ihre Waffe, und als Medea ihn dann mit dem Dolche bedroht, wirft er selbst die Wehre fort und giebt mit den Worten: „Töte mich, wenn du kannst!" sein Leben in ihre Hand. Da verläßt sie die Kraft. Jasons Arm umspannt die Besiegte, aber all' seine Bitten vermögen nicht, das Geständnis der Liebe von ihrer Lippe zu locken. Erst als Aietes naht, um die Tochter aus den Händen der Gegner zu retten, als er racheatmend mit dem Schwerte auf Jason losstürzt, wirft sie sich zwischen den Vater und den Geliebten mit dem Schrei: „Vater, töte ihn nicht! Ich liebe ihn!" Sie versucht, die Streitenden zu versöhnen, aber der zornentflammte Barbar verschmäht jede Vermittlung und spricht über seine Tochter den Fluch aus. — Hiermit ist das Schicksal Medeas entschieden. Ihrer Liebe hat sie alles geopfert. Sie hat des Vaterlandes Sache verlassen und die Bande des Blutes zerrissen, um das Weib des Feindes zu werden. Die heimische Welt, in der ihr Wesen wurzelt, gab sie auf, um eine lichtere Kulturwelt zu betreten, zu welcher ihr höheres Selbst sie unwiderstehlich hindrängt.

„Vergiß, was du gehört, was du geseh'n,
Was du gewesen bis auf diese Stunde,
Aietes' Kind ist Jasons Weib geworden,
An dieser Brust hängt deine Pflicht, dein Recht.
Und wie ich diesen Schleier von mir reiße,
Durchwoben mit der Unterird'schen Zeichen,
So reiß ich dich von all' den Banden los,
Die dich geknüpft an dieses Landes Frevel.
Hier, Griechen, eine Griechin! Grüßet sie!" (S. 107.)

Mit diesen Worten besiegelt Jason seinen ungleichen, verhängnisvollen Bund mit der Tochter des Aietes. Medea ist schuldig geworden, aber auch der hellenische Held verfällt jetzt der Schuld. Er hat kein Verständnis für die Größe des Opfers, welches Medea ihrer Liebe gebracht hat. Anstatt mit edler Rücksicht die Gebeugte und Überwundene hinwegzuführen von der

Stätte des unheilvollen Zwistes, und mit schonender Milde alles zu entfernen, was Medea an ihr leidvolles Los erinnern könnte, ruft er gerade alle Schauer der Vergangenheit wieder vor ihre Seele zurück, indem er das Ansinnen an sie stellt, ihm ihre Künste, ihre Vertrautheit mit den düsteren Geheimnissen des Landes dienstbar zu machen, und ihn in das unterirdische Versteck des goldenen Vließes hinabzuführen. Vergeblich sind die Bitten und Thränen des armen, gequälten Weibes. Umsonst beschwört sie ihn, den mit Phrixus' Blute befleckten, verderbenbringenden Hort in seiner schaurigen Höhle ruhen zu lassen. — Der Dämon in Jasons Brust, der unersättliche Ehrgeiz, welcher seinen ganzen Menschen zu beherrschen anfängt, bringt jedes andere Gefühl zum Schweigen. Medea gehorcht ihm endlich. Der Griechenheld tritt heraus aus dem Kreise seiner Bestimmung und steigt mit der Geliebten hinab in die Abgründe der Barbarei. In der Scene, in welcher die das Vließ hütende Schlange durch den Zaubertrank der Medea eingeschläfert wird, sprühen dämonische Lichter.

Die Schlußscenen des Stückes spielen bei den Schiffen der Hellenen. Die letzten Schläge des tragischen Gewitters entladen sich dort, aber wir verspüren keinen erlösenden und befreienden Hauch. Wir haben vielmehr das Gefühl, daß wir unausgleichbaren Konflikten gegenüberstehen. In Jasons Wesen tritt der Zug rücksichtsloser, tyrannischer Härte immer deutlicher hervor, während Medeas Leidenschaft sich nicht stark genug erweist, das Schuldgefühl abzuschütteln und die Vergangenheit gleichsam mit einem Ruck von sich zu werfen. Erschütternden Ausdruck gewinnen ihre letzten Seelenkämpfe, als Absyrtus naht und mit liebreichen Worten die Schwester zu ihrer Pflicht zurückführen will. Noch vermag derselbe nicht recht an ihre Untreue zu glauben, und erst der Anblick des Vließes giebt ihm die Gewißheit ihres Verrates. Bei seinem Versuche, dem Jason das Vließ zu entreißen, trifft ihn ein gewaltiger Schwerthieb des übermächtigen Gegners. Halb betäubt lehnt er in den Armen der Schwester, als Aietes erscheint. Um sich gegen die Verfolgung desselben zu sichern, gebietet Jason, den Absyrtus als Geisel in das Innere eines Fahrzeuges zu bringen, dieser aber reißt sich los und springt von einer Klippe ins Meer. Jammernd und Verwünschungen ausstoßend, steht der ohnmächtige Vater am Strande und schaut den Tod seines Sohnes, während das Vließ entrollt in der Hand des Hellenen flattert, des Rächers des Phrixus, der mit dem kolchischen Königskinde dem fernen Hellas zusteuert, das Gedächtnis des brennenden Frevels in seine Heimat hinübertragend.

4.

Charaktere, Motive und Technik.

Aus dem Vorspiele „der Gastfreund" sehen wir diese Tragödie in voller Mächtigkeit erwachsen. In dem ersten Stücke wird die That begangen, welche hier ihre Sühne fordert. Dort erwirbt Aietes als Preis der Mordschuld das verhängnisvolle Vließ, welches hier die feindlichen Verfolger auf seine Fährte lockt. Die eigene Tochter, die er dort zum Werkzeug seines Frevels gebraucht, ruft er hier um Hülfe an, um das durch sein Verbrechen heraufbeschworene Verderben abzuwenden, aber sie gerade hilft das Rachewerk vollführen und bringt im Bunde mit dem Feinde das Unheil auf das Haupt ihres eigenen Vaters. Dabei aber verfällt sie selbst wieder in todeswürdige Schuld. In der That, hier haben wir eine vollkräftige tragische Verwicklung. Der über dem Ganzen ruhende Schleier eines geheimnisvollen Fatums hindert nicht, daß die rein persönliche Schuld und Sühne der Handelnden deutlich hervortreten. Wie sehr auch die äußere Handlung mit wunderbaren, mythischen Elementen durchsetzt ist, in der inneren Handlung herrscht das Gesetz psychologischer Notwendigkeit. Die Charaktere bedingen den Konflikt, er ist nicht bloß durch äußere Kollisionen pragmatisch entwickelt. Seine Bedeutung aber ist mehr als eine individuelle, sie ist typischer Natur; der Widerstreit der Individuen erweitert sich zum Widerstreite zweier allgemeiner Richtungen in der Entwicklung der Zeit, der Völker, der Menschheit. Zwei feindliche Welten bekämpfen sich hier, eine Welt der Barbarei und eine Welt der Kultur, eine Welt der Greuel und Schreckniſse und eine Welt der edleren Gesittung und lichteren Menschlichkeit. Diesen kulturhistorischen Gegensatz, die Grundlage der Tragik in der ganzen Trilogie, hat Grillparzer mit echt künstlerischen Mitteln veranschaulicht. Eine düstere, gigantische, schreckenerregende Natur bildet den Hintergrund des tragischen Gemäldes und stimmt vortrefflich zu den finsteren, unheimlichen Gestalten der Kolcher, deren ganzes Sein in dieser Welt des Grauens wurzelt, deren niedrige Impulse durch keine Sitte gebändigt und geläutert sind, welche selbst den zerstörenden Elementarmächten gleichen. Willkür, Härte, Habgier und Grausamkeit herrschen in dem Reich des Aietes. Kein Gastrecht gilt als heilig, kein Recht des Eigentumes. Dagegen hat der Dichter um die Gestalten der Hellenen den Glanz einer freien und edlen Bildung gebreitet. Wie Sonnenlicht dringt ihr Erscheinen in die Nacht der Barbarei. Der unbändigen Willkür gegenüber vertreten sie das schöne Maß und die Ordnung, dem Frevel gegenüber das Recht, der schleichenden Tücke gegenüber das offene und freie Heldentum. Der Kontrast zwischen den beiden Völkern prägt sich höchst charakteristisch in ihrer Redeweise aus. Die Sprache der

Kolcher, als der groteske Ausdruck ihres dumpfen unentwickelten Gemütslebens, erhebt sich selten zur Höhe reiner Reflexion. Der Dichter läßt die Kolcher abgebrochen, stoßweise, in zerhackten Rhythmen sprechen; es ist, als ob dem Bau ihrer Rede der Mörtel fehle. Dagegen ist die Sprache der Griechen durch Bilderschmuck geadelt und von dem geglätteten Ebenmaße der fünffüßigen Jamben getragen.

Im „Gastfreund" findet der erste Zusammenstoß dieser beiden feindlichen Sphären statt. Dem Hellenentum, repräsentiert durch Phrixus, steht die Welt der rauhen Sitte, vertreten durch Aietes und Medea, wirkungsvoll gegenüber. — Im Halbschatten, wenn ich so sagen darf, in Rembrandtscher Beleuchtung sehen wir die Figur des Kolcherkönigs, in welcher sich die Barbarei in ihrer rohesten und abschreckendsten Form verkörpert. Eine lauernde, finstere Natur, voll galliger, heimtückischer Verschlagenheit und ingrimmiger Bosheit, so tritt uns das Bild dieses plumpen Wilden in seltsamer Unheimlichkeit entgegen. Aietes hat die Gier und Grausamkeit eines Raubtieres. Als er die Schätze der Fremden erblickt, da erwacht der niedrige Begehrungstrieb in seiner Brust, und er zögert nicht, das fremde Gut durch einen Mord zu erkaufen. Einen Kampf mit den Forderungen eines höheren, sittlichen Gefühls hat der beutelüsterne Barbar gar nicht zu bestehen. Mit der ruchlosen Fertigkeit eines vollendeten Schurken vollführt er das Verbrechen. Zu feige, um einer wirklichen Gefahr offen die Stirne zu bieten, bedient er sich dabei des zauberischen Trankes, des eigentlichen Symbols verräterischer, ohnmächtiger Tücke, und er scheut sich nicht, ein wehrloses Opfer hinzuschlachten.

Neben diesem hinterlistigen, doppelzüngigen Manne steht seine brünhildenhafte, kriegerische, wildschöne Tochter Medea. Der volle Reiz der Jugend liegt über ihre amazonenhafte Erscheinung gebreitet:

„Die roten Lippen und der Wange Licht,
Sie scheinen Huld und Liebe zu verheißen,
Streng widersprochen von dem finstren Aug',
Das blitzend, wie ein drohender Komet,
Hervorstrahlt aus der Locken schwarzem Dunkel.
Halb Charis, steht sie da und halb Mänade." (S. 18.)

Man muß das typisch gewordene Bild der kolchischen Zauberin, wie es aus der griechischen Sage dem Gebildeten vorzuschweben pflegt, vergessen, wenn man die Medea Grillparzers verstehen will. In ihr begegnen wir einem herbjungfräulichen, verschlossenen, aber schuldlosen Naturkinde. Einen Zug von dem finsteren Wesen, von dem Trotze und der Rauheit ihres Vaters hat auch Medeas Seele, aber er wird bedeutend gemildert durch das starke, sittliche Gefühl, welches in ihr lebt. Die von der Mutter erlernten Zauberkünste übt sie ohne innere Anteilnahme, ohne den Willen, damit Böses

anzustiften. Aietes erst zwingt sie, dieselben in den Dienst der Barbarei und des Verbrechens zu stellen. Ihre kindliche Ergebenheit gegen ihren Vater ist nicht groß; ihr edleres, weibliches Wesen fühlt sich von dem harten, verstellungskundigen Manne abgestoßen, und sie wagt es nicht, sich ihm herzlich zu nähern. Als derselbe sie aber zur teilnehmenden Zeugin seiner Frevelthat macht, da thut sich plötzlich eine Kluft zwischen ihm und ihr auf, und die heimatliche Welt, welche ihr bisher natürlich erschien, dünkt ihr auf einmal ein Abgrund der Barbarei und des Verbrechens.

Im Gegensatze zu den Kolchern, deren Gemütsleben sich so dumpf und unentfaltet zeigt, hat der Dichter den Hellenen Phrixus als einen überwallenden Gefühlsmenschen, als eine sanguinische, phantasievolle, milde, schwärmerische Natur dargestellt. Weil die Gottheit wunderbar in sein Leben eingegriffen, ihm den Talisman gereicht und ihn vor seinen Verfolgern gerettet hat, so glaubt er sich gefeit gegen alle Gefahr und zu Hohem berufen. Ahnungslos betritt er die kolchische Küste. Er sucht die Symbole des Friedens, sieht „Sicherheit und einfach stille Ruh' mit Kindesblicken sich entgegenlächeln" an der Stätte, wo der Mord ihm auflauert. Der verschlagenen Tücke des Kolcherkönigs tritt er mit Freimut, dem rauhen Wesen desselben mit nachgiebiger Freundlichkeit entgegen. Mit emphatischen Worten begrüßt der leicht Entzündliche die düstere Schönheit der Medea.

„Fürwahr, ein Kind und eine Königin!
Ich nehm' dich an als gute Vorbedeutung
Für eine Zukunft, die uns noch verhüllt.
O, lächle, Mädchenbild, auf meinen Eintritt!
Vielleicht, wer weiß? — ob nicht dein Vater,
Von dem ich Zuflucht nur und Schutz verlangt,
Mir einst noch mehr giebt, mehr noch, o Medea!" (S. 18.)

Phrixus ist mehr wortreich als thatbereit. „Er spricht und spricht, mich widert's!" sagt Medea über ihn. Seinem Herzen folgend und nicht seinem Kopfe, geht er in thörichter Sorglosigkeit blind in die Schlinge, welche barbarische Hinterlist ihm legt, und fällt als ein Opfer seiner Vertrauensseligkeit. — Aber ist denn, könnte man hier einwerfen, die Handlungsweise des Phrixus die Wirkung natürlicher Impulse, hat er denn überhaupt freie Selbstbestimmung, oder wird er nicht vielmehr beeinflußt durch den Druck unbekannter, überirdischer Mächte, und führt nicht ein tückisches Fatum seinen Untergang herbei? Die Beantwortung dieser Fragen ist notwendig, wenn man volle Klarheit über die Figur des Griechenführers gewinnen will, und es hängt mit ihr die Frage nach der Bedeutung des goldenen Vließes auf das engste zusammen.

Nach meiner Ansicht kann nur eine überkünstliche Deutung unternehmen, die Wunder aus dem Stücke dadurch zu beseitigen, daß man die seltsame

Fügung, welche Phrixus nach Kolchis führt, als bloße Zufälligkeit hinstellt. Man reicht mit dieser Erklärung darum nicht aus, weil man damit den wunderbaren Ursprung des Vließes leugnen müßte, den dasselbe in den „Argonauten" durch die magischen Wirkungen, welche unmittelbar von ihm ausgehen, — es wird in einer Zauberhöhle von einer Schlange gehütet und giebt bei einer Berührung Feuer von sich[1] — unverkennbar bekundet. Nein, der Dichter hat sich nicht damit begnügt, in Phrixus den Glauben an das Wunder zu verkörpern, er läßt vielmehr in der That das Unfaßbare, Überirdische mitten in die realen Elemente seines Dramas hineinragen. Er setzt bei dem Zuschauer die Fähigkeit voraus und stellt an ihn die Zumutung, sich mit seiner Phantasie auf den Boden zu versetzen, in welchen er das Fundament seines poetischen Baues gesenkt hat, und an diese Mischung von natürlichen uud übersinnlichen Motiven zu glauben. Bei vielen aber wird sie statt dramatischer Spannung ästhetisches Mißbehagen und Befremden erregen, zumal die Wundermaschinerie dunkel und schwer verständlich ist. Denn was bedeutet das Vließ in dem Vorspiele?

Grillparzer selbst nennt es „ein sinnliches Zeichen des ungerechten Gutes."[2] Mit dieser Erklärung deckt sich aber die Bedeutung des Vließes im „Gastfreund" durchaus nicht. Denn sollte das Symbol in dieser Eigenschaft wirkungsvoll in dem Stücke figurieren, so mußte doch besonders betont werden, daß Phrixus, der Besitzer des Vließes, ein Unrecht beging, als er dasselbe aus dem Apollotempel fortnahm. Ein Schuldmoment des Phrixus in diesem Sinne tritt aber gar nicht hervor. Nur Aietes nennt ihn einen Frevler am Heiligtume:

„Hat der Freche nicht an ihm gefrevelt?
Sein Bild beraubt in der Delpherstadt?
Führt der Erzürnte ihn nicht selber her,
Daß ich ihn strafe, daß ich räche
Des Gottes Schmach und meine?" (S. 24.)

Diese Worte aber fallen gar nicht ins Gewicht, weil Aietes damit nur die niedrigen Motive zu verhüllen sucht, welche ihn zu der Ermordung des Phrixus treiben, weil er damit für die geplante Unthat den Schein des Rechtes gewinnen will. Phrixus selbst aber glaubt in dem rechtmäßigen Besitze seines Wunderhortes zu sein. Er meint nur der Weisung des delphischen Gottes Folge geleistet zu haben, als er sich des goldenen Weihegeschenkes bemächtigte.

Grillparzers Erklärung ist also für den „Gastfreund" nicht zutreffend. Sie ist eine Frucht späterer Reflexion, welche das Kunstwerk selbst nicht vertritt.

---

[1] Vergl. „die Argonauten" IV. Akt S. 119. [2] Vergl. Werke Bd. XV S. 80.

Nach meiner Ansicht ist das goldene Vließ ebenso wie der Nibelungenhort das Symbol der allseitig begehrten und erstrebten sinnlichen Macht, der Ehre, des Glanzes und Ruhmes,[1] die, glückbringend und gedeihlich für denjenigen, der sie selbstlos erwirbt und wunschlos besitzt, so leicht dem zum Verderben werden, der nur in ihnen sein Heil und Glück sieht, der ihnen die besten und edelsten Schätze seines Innern opfert. Als ein solches Symbol ist also das Vließ an sich ein segensvolles Geschenk. Es wird in der Stunde der Not von einer gnädigen Gottheit mit der Verheißung „des Sieges und der Rache" dem Phrixus gegeben, als es ihm, dem ungerecht verfolgten, von aller menschlichen Hülfe verlassenen Manne an Macht gebricht, sich seiner Bedränger zu erwehren. Da erfüllt es seine Seele mit Vertrauen und führt ihn ungefährdet durch die Reihen seiner Feinde. In Kolchis aber wendet Phrixus den ihm anvertrauten Hort des Segens zu seinem Verderben an. Macht doch „der Empfänger erst das Geschenk":

„So wie das Brot, das uns die Erde spendet,
Den Starken stärkt, des Schwachen Siechtum mehrt;
So sind der Götter hohe Gaben alle." (Die Argonauten S. 77.)

Er vertraut blind auf das ihm als Unterpfand göttlichen Beistandes verliehene Gut und ist taub gegen die einfachsten Forderungen der Klugheit. Alle Vorsicht setzt er beiseite, alle Bedingungen des Sieges und Widerstandes bei einem etwaigen Überfalle der Kolcher giebt er aus der Hand und liefert sich selbst und seine Gefährten der Gnade der Barbaren aus. Er legt gewissermaßen die Hände in den Schoß und läßt die Gottheit walten. Dafür trifft ihn die Strafe. Das Wunder bleibt aus, und der Held erliegt dem Verderben, welches er selbst durch seine unbesonnene Vertrauensseligkeit über sich heraufbeschworen. Sterbend erkennt er seine Schuld:

„Du unbekannte Macht, die, her mich führend,
Dies Pfand der Rettung huldvoll einst mir gab
Und Sieg und Rache mir dabei verhieß,
Zu dir ruf' ich empor nun, höre mich!
Hab' ich den Sieg durch eigne Schuld verwirkt,
Das Haupt darbietend dem Verräternetz
Und blind dem Schicksal trauend, statt mir selber,
So laß doch Rache wenigstens ergeh'n
Und halte deines Wortes zweite Hälfte." (S. 27.)

Phrixus ist also trotz der Fäden, welche aus einem überirdischen Weltlaufe in sein Leben hineinreichen, seiner Freiheit keineswegs beraubt, sondern er schafft sich durch sein Handeln oder vielmehr durch sein Verhalten sein

[1] Medea sagt in den „Argonauten" (III S. 111):
„So komm, laß uns holen, was du suchst:
Reichtum, Ehre, Fluch, Tod!"

Geschick als ein notwendiges selbst. Das Vließ aber, welches durch die an ihm verübte Mordthat in den Besitz des Aietes übergeht, erscheint fortan als das gleißende Zeichen unheilvollen Treubruchs.

In den „Argonauten" gewinnt es noch größere Bedeutung als im „Gastfreund". Hier wirkt es wie der Nibelungenhort. Wie auf diesem der Fluch des Zwerges Andwar, so ruht jetzt auf dem Vließe der Fluch des Gastfreundes:

„O räche mich! Fluch dem treulosen Mann!
Ihm muß kein Freund sein und kein Kind, kein Bruder,
Kein frohes Mahl! — kein Labetrunk;
Was er am liebsten liebt — verderb' ihn! —
Und dieses Vließ, das jetzt in seiner Hand,
Soll niederschau'n auf seiner Kinder Tod!" (S. 50.)

Wie der Hort der Nibelungen bringt es allen Verderben, die nach seinem Besitze geizen. Ich habe es ein Symbol der sinnlichen Macht, der Ehre, des Glanzes und des Ruhmes genannt. Mit der Bezeichnung Symbol ist aber seine Bedeutung nicht völlig erschöpft. Es ist mehr als ein Symbol, es gehört unter die dramatischen Motive. Es begleitet nicht nur die Handlung, es ist auch ein Mithelfer in dem tragischen Prozesse. Es erscheint als einer der äußeren Hebel, um die in dem Stücke wirkenden inneren Gegensätze aufeinander zu treiben. Um des Vließes willen erschlug Aietes den Phrixus; um des Vließes willen unternimmt Jason seine abenteuerliche Fahrt nach Kolchis. Er erklärt dem Aietes:

„Das köstlichste von Phrixus' Gütern,
Es war ein köstliches, geheimnisvolles Vließ,
Des er entkleidete in Delphis hoher Stadt
Das Bildnis eines unbekannten Gottes,
Das dort seit grauen Jahren aufgestellt,
Man sagt, von den Urvätern unsres Landes,
Die fernher kommend und von oben stammend,
Das Land betraten und der Menschheit Samen
Weitbreitend in die leere Wildnis streuten,
Und Hellas' Väter wurden, uns're Ahnen.
Von ihnen, sagt man, stamme jenes Zeichen,
Ein teures Pfand für Hellas' Heil und Glück.
Vor allem nun dies Vließ fordr' ich von dir,
Daß es ein Kleinod bleibe den Hellenen
Und nicht in trotziger Barbarenhand
Zum Siegeszeichen diene wider sie." (Argonauten S. 76.)

Des Wunderhortes wegen, dessen Auslieferung Aietes weigert, den aber Jason um jeden Preis erringen will, entbrennt nun der Kampf zwischen den Griechen und Kolchern. Es ist, als ob eine dämonische Macht den ehrgeizigen Hellenenführer zu dem Vließe hinziehe. Diese kakodämonische

Macht äußert sich unmittelbar in der Scene, in welcher er mit Medea das Versteck des Hortes betritt. Hier befinden wir uns mitten im Reiche des Zaubers und der Wunder. Jason ist wie verwandelt, seitdem er in der Höhle des Vließes geweilt. Ein Bann des Grauens scheint sich auf sein ganzes Wesen gelegt zu haben und seine beste Kraft zu lähmen. Seine Gegner Absyrtus und Aietes aber fallen zunächst, als sie das Vließ wiedererobern wollen, dem in demselben schlummernden Dämon zum Opfer.

Wenden wir uns jetzt zu dem psychologischen Problem und den Charakteren der „Argonauten". Wir kennen das tragische Ziel, welches Grillparzer bei der Abfassung dieses Stückes vorschwebte. Er wollte zeigen, wie die kolchische Königstochter aus Liebe zu dem Argonautenhelden ihr Vaterland verrät und dadurch den Untergang der Ihrigen herbeiführt. Nicht Aietes, nicht Jason und die Argonauten, sondern Medea steht daher in dem Mittelpunkte der dramatischen Handlung. Doch mit dieser Behauptung stoße ich bei Johannes Volkelt[1] auf Widerspruch.

Volkelt meint nämlich, daß in dem Drama keine rechte tragische Einheit vorhanden sei. „Faßt man den strengen tragischen Organismus ins Auge, wie er sich in Anknüpfung an das Vorspiel der „Gastfreund" konsequent weiter entwickelt, so steht Medea in zweiter Linie; betrachtet man hingegen die Schwere und das menschlich Interessante des tragischen Zwiespalts, so hat Medea sogleich vom ersten Akte der „Argonauten" angefangen, einen bedeutenden Vorsprung vor Aietes. Übrigens auch schon durch das weit größere Quantum des Geschehens und der gesprochenen Worte zieht das Verhältnis zwischen Medea und Jason die Aufmerksamkeit des Lesers weit mehr auf sich, als das Auftreten des Aietes." Volkelt giebt also zu, daß Medea eine mehr dramatische und konfliktreiche Natur ist als der König, daß sie im Bau des Stückes so bevorzugt ist, daß das stärkste Licht auf sie fällt, und sie mit dem größten Raume auch das Hauptinteresse zu fordern scheint. Aber darum braucht sie noch nicht die Heldin des Stückes zu sein. Um diese Rechte geltend machen zu können, ist vor allem eins erforderlich. Alle Begebenheiten des Dramas müssen auf das Verhalten der Mittelfigur zurückzuführen sein, und in diesem Sinne muß sie die dramatische Handlung hervorbringen. Nötig ist es also nicht, daß der Held die Thaten, welche in dem Stücke geschehen, durch kraftvolles Handeln selbst herbeiführt wie z. B. Karl Moor und Macbeth; auch eine passive Natur kann eben durch ihre Passivität die dramatischen Hebel in Bewegung setzen, wie der Hamlet beweist.[2] Medea nun führt von dem Augenblicke an, wo sie dem Vater ihre Hülfe verspricht, bis zu dem Momente, wo sie seinen Anschlag vereitelt,

[1] a. a. O. S. 72/3.

[2] Vergl. darüber Heinrich Bulthaupt, Dramaturgie der Klassiker Bd. II S. 260.

und dann die Liebe zu dem feindlichen Helden sie ihrer Pflicht entfremdet, die Entscheidung im Drama herbei. Nur ihr Verhalten ermöglicht den ganzen Konflikt, in ihrer Hand liegen immer die Fäden der Aktion vereinigt. Sie ist daher als die Heldin des Stückes anzusehen.

Der tragische Zwiespalt, in welchen Medea gerät, ist so alt wie die Menschheit. Es ist der Widerstreit zwischen Rasse und Neigung, zwischen Familiengefühl und Liebe, zwischen natürlicher Bestimmung und leidenschaftlichem Begehren. Der Dichter hat alles aufgeboten, diesen Kampf in Medeas Brust machtvoll zu entwickeln. Mitten im Streite der Männer, von Bildern des Hasses umgeben und selbst hineingezogen in den verderblichen Zwist, von Liebe ergriffen zu dem Helden, den sie befehden soll, so steht die düstere, schwermütige Gestalt der kolchischen Königstochter vor uns, so sehen wir sie im Wirrsale widerstreitender Gefühle zur Verräterin an dem Heiligsten werden. Die beiden antiken Epiker und nach ihrem Vorgange Corneille gaben der Medea eine Vertraute ihrer Leiden, eine mitfühlende Schwester, Chalciope, die Witwe des Phrixus, welche selbst mit ihren Sympathieen auf der Seite der Hellenen steht, und deren Söhne als Vermittler zwischen den Griechenhelden und dem Aietes auftreten. Grillparzers Medea dagegen sieht sich allein, unverstanden in den überwallenden Regungen ihres Herzens, verhöhnt in ihrer Schwäche. Einzig der jugendliche Bruder Absyrtus bringt ihr ein weicheres Empfinden entgegen. Gerade diese Isolierung der Heldin, dieses Alleinstehen zwischen zwei unversöhnlichen Gegensätzen dient dazu, den tragischen Konflikt noch zu erhöhen. Medea bleibt nur die Wahl, entweder in der primitiven Barbarei ihrer Heimat, in einer Umgebung, der sie innerlich entfremdet ist, zu verharren und somit den höheren Zug ihres Wesens, das Verlangen nach schönerer, gesitteter Menschlichkeit zu verleugnen und zu unterdrücken, oder aber den Bund mit Jason einzugehen, welcher sie in eine reinere und edlere Lebenssphäre führt, der aber nur durch schwere Schuld erkauft werden kann. Halb freiwillig, halb gedrängt durch die Fügung der Umstände, thut sie das letztere. Ihr Herz hat sich schon für Jason entschieden, ehe sie in ihm den Feind der Ihrigen erkennt. Als sie dann in den Kampf gegen ihn, den Hellenen und Frevler, welcher es gewagt, sich ihr, der Königstochter, unehrerbietig zu nahen, mit den Waffen der Barbarei und der Hinterlist eintritt, hat sie schon ihm gegenüber ihre Unbefangenheit verloren. Wir haben gesehen, wie sie dem hellen Freimute des Helden von Jolkos, seiner feurigen, rücksichtslosen Männlichkeit nicht zu widerstehen vermag und in der Erkenntnis ihrer Schwäche die Waffen niederlegt:

„Schwach ist der Mensch,
Auch der stärkste schwach;
Wenn ich ihn sehe, dreh'n sich die Sinne,

Dumpfes Bangen überschleicht Haupt und Busen,
Und ich bin nicht mehr, die ich bin.
Vertreib' ihn, verjag' ihn, töt' ihn!
Ja, weicht er nicht, töt' ihn, Vater!
Den Toten will' ich schau'n, wenn auch mit Thränen schau'n,
Den Lebenden nicht!" (S. 88.)

Noch stehen ihr also die Pflichten gegen Vater und Vaterland höher, als die ungestüme Forderung ihres Herzens, und in der Flucht vor dem geliebten Feinde sieht sie das letzte Mittel ihrer Rettung. Da greift der Zufall verhängnisvoll in ihr Geschick ein. Zwei Wege führen in das Innere von Kolchis,

„einer nah am Lager des Feindes,
Der andere rauh und beschwerlich, wenig betreten,
Über die Brücke führt er am Strom." (S. 89.)

Auf diesem will Medea entfliehen, um den Anblick Jasons auf immer zu meiden. Aber da der Sturm in der Nacht die Brücken abgerissen hat, so ist Absyrtus gezwungen, seine Schwester an dem Lager der Gegner vorbeizuführen. Wider ihren Willen trifft dort Medea, wie wir wissen, noch einmal mit Jason zusammen und erliegt nun nach hartem Ringen ihrer Leidenschaft. Aietes' Kind wird des Argonauten Weib und damit das Werkzeug seines brennenden Ehrgeizes. — Darin, daß Grillparzer hier den Zufall die entscheidende Scene herbeiführen läßt — was dramatisch zu tadeln ist — erkennen wir in ihm wieder den Dichter, welcher, dem sogenannten Humanitätsprinzipe folgend, seine Helden sittlich zu entlasten sucht und die „größere Hälfte ihrer Schuld den unglückseligen Gestirnen zuwälzt." Medeas Schuld erscheint durch diese unheilvolle Schicksalsfügung gemildert, aber sie ist trotzdem keineswegs aufgehoben. Denn in der folgenden Scene hat Medea ja noch einmal die Wahl zwischen dem Vater und dem Geliebten und ihre Hingabe an Jason ist hier der Ausfluß ihres eigenen, allerdings durch die äußeren Umstände stark beeinflußten Willens.

Auf die Gestaltung dieses Charakters dürfte die Penthesilea von Heinrich von Kleist eingewirkt haben. In dem Jahre, in welchem Grillparzer die „Argonauten" schrieb, hat ihn die Lektüre der Werke von Kleist beschäftigt.[1] Penthesilea und Medea tragen verwandte Züge. Sowohl die Enkelin der großen Tanais wie die Tochter der Hekate sind mit dem romantischen Reize des Geheimnisvollen umkleidet. „Halb Furie, halb Grazie" nennt Achilles die Amazonenfürstin; „halb Charis, halb Mänade", so grüßte Phrixus die Medea. Es einen sich in ihnen also die nämlichen Gegensätze. Beide sind wild und zart, rücksichtslos und liebevoll, beide unfähig, gegen

[1] Vergl. Werke Bd. XIV S. 134 und Foglar a. a. O. S. 17. Grillparzer nannte Kleist ein „nicht genug zu preisendes Talent."

in Jasons Temperament. Es ist ihm unmöglich, dem Feuergeiste Zügel anzulegen.

Jason verlangt nicht wie Phrixus von den Göttern ein Pfand des Gelingens seiner Unternehmungen; er vertraut auf sich selbst, auf seinen Mut, seine Kraft und sein gutes Schwert. Das Gefühl der üppigsten Lebenskraft, welches ihn bislang immer glücklich geleitet hat, verführt ihn oft, sich waghalsig auszusetzen, und er ist imstande, sein Leben für ein Phantom in die Schanze zu schlagen. Hier berühren wir seine Schwächen. Jason ist eine jener aus echtem Gold und schimmerndem Flitter seltsam gemischten Naturen. Der Schein der Ehre gilt ihm fast soviel als die Ehre selbst, und darüber reicht sein jugendlich feuriges Streben nicht hinaus, Auf dem Kampfplatze sucht er seine Triumphe. Nie ist er bei sich selbst eingekehrt; die Einsamkeit, in der das Höchste gedeiht, kennt er nicht.

„Wie ein Abenteuer treibt er seine Liebe." Die Gestalt des dunklen, rätselhaften Weibes hat sich seiner Phantasie bemächtigt. Sie wird seine Lebensretterin, widersteht aber zugleich seinem ungestümen Werben. Sie zieht ihn an und stößt ihn zugleich ab. Das reizt ihn, dessen eigensüchtiger Wille sich durch nichts bestimmen läßt, der sich alles zu unterwerfen strebt. Jason fragt nicht, ob er auch zerstörend in das Dasein seiner Retterin eingreift. Er muß sie besitzen, koste es, was es wolle. Wohl ahnt Medea, daß nicht ein wahres und tiefes Gefühl ihn zu ihr hinzieht, wohl empfindet sie dunkel, daß sie ihm nicht folgen kann, daß sie die Wurzeln, mit denen sie an ihre barbarische Heimat angewachsen ist, nicht abreißen kann, ohne sich selbst zu zerstören, doch vermag sie nicht, sich aus seinem Banne zu befreien. Als sie ihm alles geopfert, muß sie erkennen, daß er die tiefe Beängstigung ihres Herzens nicht versteht, daß er um ihretwillen zu keinem Opfer bereit ist, daß ihm sein Ehrgeiz mehr gilt, als ihre Liebe.

Was den Charakter des Aietes angeht, so habe ich denselben schon bei der Besprechung des „Gastfreundes" in seinen Grundzügen gezeichnet und brauche hier nur wenig hinzuzufügen. Der König der Kolcher erscheint auch in den „Argonauten" als derselbe verschlagene, hinterlistige Barbar wie in dem Vorspiele, nur lastet ein beängstigender Druck auf seinem Wesen. Der finstere, verstellungskundige Mann fühlt das Nahen des Rachegeistes, der um sein Haupt die schwarzen Flügel schlägt. Aber Reue über sein Verbrechen kennt er nicht; er fürchtet nur die daraus entspringenden Folgen. Jeden Sühneversuch weist er mit hartem Trotze von sich und, wie den Phrixus, will er auch Jason heimtückisch aus dem Wege räumen. Dieser jedoch zerreißt die Netze der barbarischen Schlauheit und zwingt Aietes, ihm im offenen Kampfe zu begegnen. Da ersetzt dem Barbaren, was ihm an natürlicher Tapferkeit fehlt, seine ingrimmige Wut, sein blutdürstiger Haß

gegen die fremden Eindringlinge und vor allem gegen ihren Führer. Dem Wahnsinne dieses Hasses opfert er unbedenklich seine Tochter, als dieselbe seiner Rache in den Weg tritt und ihn mit seinem Gegner zu versöhnen sucht. So häuft er auf die erste Unthat neue Frevel, und „wie er that, so muß er leiden." Seine Strafe entspricht durchaus seiner Schuld. . . . Und doch ergreift uns der Ausbruch seines Schmerzes, wenn Aietes, nachdem er seine beiden Kinder verloren, angesichts des siegreichen Feindes am kolchischen Strande innerlich vernichtet mit dem Klagerufe zusammenbricht:

„Verschling' mich, Erde! Gräber, thut euch auf!
— — Weh mir! Weh!
Legt mich ins Grab zu meinem Sohn!"

In der Gruppe der Nebenpersonen zieht zumeist die Figur des Absyrtus, welche ihre Entstehung dem zwingenden Bedürfnis einer helleren Gestalt in den düsteren Reihen der Kolcher verdankt, unseren Blick auf sich. Der jugendliche Bruder der Medea ist eine frische, vertrauensvolle, leicht erregbare, in ihrer Anhänglichkeit an die Schwester sympathische Natur. Sein feuriger Mut verschmäht die Wege der Hinterlist und liebt den offenen ehrlichen Kampf:

„Laß die Schwester mit ihren Künsten,
Schwert gegen Schwert, so binden wir an." (S. 36.)

spricht er zu Aietes. Umsonst strebt er, zwischen Vater und Schwester zu vermitteln. Das durch die Schuld dieser beiden heraufbeschworene Verderben reißt auch ihn, den Schuldlosen, mit sich.

Auch den übrigen Personen hat der Dichter je nach ihrem Anteil an der Handlung einen angemessenen Platz in der Tragödie angewiesen. Die finstere, trotzige, aber ihrer Herrin treu ergebene Gora, die sanftere Peritta, ferner Milo, den rauhen, harten, kampferprobten, bedächtigen, etwas schwerfälligen Waffengefährten Jasons, sie alle bringt der Dichter in vortrefflicher Weise zur Anschauung. —

Die scenische Form des Stückes hält zwischen der Beweglichkeit der Shakespeareschen und der Starrheit der französischen Bühne die Mitte. Während in dem regelmäßig gebauten Einakter „der Gastfreund" die Einheit des Ortes und der Zeit gewahrt ist, weicht Grillparzer in den vieraktigen „Argonauten" von der strengen Regel ab. Er unterscheidet keine Auftritte mehr, und sogar innerhalb eines jeden Aktes findet ein Scenenwechsel statt. Die Zeitdauer der Begebenheiten beträgt eine Nacht und einen Tag.

In keinem seiner früheren Dramen hat Grillparzer die Personengruppen derartig in einen Gegensatz gestellt wie in diesem Stücke. Die Bühne ist gewissermaßen in zwei feindliche Lager geteilt. Die gegeneinander spielenden Faktoren lösen einander regelmäßig im scenischen Vordergrund

und im Interesse ab. So steigt von zwei Seiten die Handlung zum Höhepunkt empor. Das Stück beginnt mit einer Scene der Kolcher, dieser folgt eine Scene der Argonauten, dann gehen in der dritten Scene die Kreise der beiden in einander über, aber schon die folgenden Scenen im zweiten Akte spielen wieder in der Sphäre der einen und der anderen, bis die Krisis die feindlichen Parteien zusammenführt. Durch den immer wiederkehrenden Gegensatz schärft die eine Situation die Wirkung der gegenüberstehenden.

Ziemlich willkürlich ist die Einteilung der Akte. Jeder Akt soll bekanntlich den Charakter einer geschlossenen Handlung haben. Für jeden ist, wie Gustav Freytag sagt, „ein kleiner Stimmung gebender Vorschlag, eine kurze Einleitung, ein stärker hervortretender Höhepunkt, ein wirksamer Abschluß wünschenswert.“[1] Der zweite Akt der „Argonauten“ hat aber keinen rechten Abschluß. Jason hat der Medea den Schleier entrissen, sie entflieht in das Königszelt, und indem er ihr dahinein folgen will, und Aietes sich ihm abwehrend in den Weg stellt, fällt der Vorhang. Nun bleiben wir gleichsam eine Zeitlang zwischen Thür und Angel stehen. Dann hebt sich der Vorhang wieder, und die erste Scene des dritten Aktes zeigt uns Medea im Innern des Zeltes, wo sie auf den draußen stattfindenden Kampfe zwischen Jason und ihrem Vater lauscht. Die dramatische Handlung steht somit noch auf derselben Stelle wie im vorigen Akte, und Grillparzer hat also denselben nur aus äußeren theatralischen Gründen, welche das Fallen des Vorhanges nötig machten, abgeschlossen.

Das Kolorit des dramatischen Bildes ist unheimlich düster. Die Nachtscene an dem verfallenen Turme, die Geisterbeschwörung, das Labyrinth mit dem Vließe — all' diese Motive geben dem Stücke einen durchaus romantischen Charakter. Der Dichter besitzt in hohem Grade das Geheimnis des Stimmungsvollen; er weiß den seelischen Vorgang gleichsam in der äußeren Scenerie abzuspiegeln. Nur selten dringt zu Anfang des Dramas die Sprache frei aus der Brust. Alles ist Spannung, Erwartung, Hinterhalt. Der drohende Ernst der Ereignisse legt sich wie ein Schleier über jedes Wort. Die Personen bewegen sich in einer Sittenatmosphäre, welche ihre an sich glühenden Leidenschaften erhöht, sie befinden sich gewissermaßen auf einem vulkanischen Boden, wo, wie Jason sagt:

„Anders die Gesetze alles Seins und Handelns,
Wo ohne Ursach', was geschieht, und ohne Folge,
Da seiend, weil es ist.“

[1] Vergl. Gustav Freytag, die Technik des Dramas. Leipzig 1890. S. 171.

Medea.

Gang der Handlung.

Die dramatiſche Handlung des Schlußſtückes der Trilogie „Medea“ ſchließt ſich nicht unmittelbar an diejenige der „Argonauten“ an, es trennt vielmehr ein Zeitraum von mehreren Jahren, eine Reihe folgenſchwerer Ereigniſſe die in beiden Tragödien dargeſtellten Begebenheiten. Der Dichter hat davon Abſtand genommen, die Erlebniſſe Jaſons und Medeas während ihrer Heimfahrt nach Hellas und ihre Abenteuer in Jolkos zu dramatiſieren. Wie auf dem Meere die urſprünglich wilde Natur der Kolcherin mehr und mehr hervortritt, wie das Pathos der Liebe immer mehr herabgeſtimmt wird, während das Gefühl ihrer Schuld dem Argonauten und ſeinem Weibe folgt wie ihr eigener Schatten und anwächſt, je tiefer die Sonne ihres Lebensglückes ſinkt, wie ferner dem Jaſon nach ſeiner Ankunft in Jolkos das väterliche Erbe von ſeinem Oheim Pelias verweigert wird, dann das plötzliche Ende des Pelias, als deſſen Mörderin man Medea verdächtigt, und Jaſons und ſeiner Gattin Flucht aus Jolkos: all' dieſe ſagenhaften Vorgänge liegen vor der dramatiſchen Aktion des Stückes. Die Tragödie beginnt in dem Momente, als der aus ſeiner Vaterſtadt verbannte Argonaute vor den Mauern von Korinth weilt, um von dem König Kreon Gaſtfreundſchaft zu erflehen. In dem Graudunkel der ſchwindenden Nacht ſehen wir zuerſt Medea in geheimnisvoller Geſchäftigkeit. Alle Erinnerungszeichen an ihre kolchiſche Heimat, den „Schleier und den Stab der Göttin,“ ſowie des Phrixus unheilvolles Vermächtnis, das goldene Vließ verſenkt ſie in eine Gruft, welche ihr ein Sklave geſchaufelt hat. Vergeſſen ſoll ſein, was vergangen; eines Griechen Gattin, will ſie ſelbſt eine Griechin werden und ſich nicht mehr auf ihre Zauberkünſte verlaſſen, ſondern ganz der Liebe ihres Gatten vertrauen. Gora, Medeas Amme, gewahrt das ſeltſame Thun ihrer Herrin und begleitet es mit klagenden und vorwurfsvollen Worten. Das Gedächtnis des Vergangenen, welches Medea entfernen will, ruft ſie wieder vor deren Seele zurück, indem ſie dieſelbe an die Verachtung, welche die kolchiſche Königstochter, die Vertraute dunkler Mächte, von dem Griechenvolke erfahren, an den Haß des Pelias und an die veränderte Sinnesart ihres Gatten Jaſon erinnert. Unmutvoll weiſt Medea ſie zurück. —

Nun tritt Jaſon auf. Ein Landmann bringt ihm die Kunde, daß der Korintherkönig Kreon im Laufe des Tages zu einem Feſte des Poſeidon an das Meer ziehen und die Stätte, wo die Flüchtlinge lagern, berühren werde. Nachdem Jaſon den Boten entlaſſen, erwidert er den Morgengruß der Medea. In den ſchwermütigen Worten, welche er an ſie richtet, erkennt man den ſtürmiſchen, wagefrohen Führer der Argonautenſchar nicht wieder.

Man fühlt sofort, daß ihn seine frühere stolze Sicherheit verlassen hat. Er ist uneins mit sich selbst, im Herzen wund, und durch die Mißachtung, welche man ihm um seiner Gattin willen entgegenbringt, erbittert. In seinem Bunde mit Medea erblickt er bereits sein Verhängnis. Alles, was ihn an Kolchis, die Geburtsstätte seines Unheils, gemahnt, empört seine Natur, und die Schmähungen, welche er Gora zuruft, sind nur die Entlastungen eines gepreßten Herzens, aber sie treffen nicht das rechte Ziel. Im Gegensatz zu der fried- und freudelosen Gegenwart steigt beim Anblicke der vom Frühstrahl beleuchteten Türme von Korinth die vergangene Jugendzeit, deren schönste Jahre er hier verlebt, doppelt lieblich und lockend vor der verdüsterten Seele des Helden empor, und schmerzlicher fühlt er die unheilvolle Wandlung, welche sein Leben erfahren. Umsonst führt Medea, um seinen finsteren Sinn durch heitere Bilder zu erhellen, ihm die beiden Knaben zu, auch sie bilden kein geistiges Band zwischen ihm und der Tochter des Aietes. Unterbrochen wird diese Scene zwischen den beiden Gatten durch das Erscheinen des Korintherkönigs.

„Wo ist der Fremde? Ahnend sagt mein Herz:
Er ist es, der Verbannte, der Vertriebene —
Der Schuldige vielleicht! — Wo ist der Fremde?"

Mit diesen Worten tritt Kreon dem Hülfesuchenden entgegen. Und neben ihrem königlichen Vater geht Kreusa, Jasons Jugendgefährtin, „in heiterer Milde strahlend." Während Kreon, der mit männlicher Entschiedenheit seine Seele gegen voreilige weichere Regungen gewappnet hat, mit väterlicher Strenge Jason über die letzten abenteuerlichen Ereignisse nach dessen Rückkehr in Griechenland, insbesondere über den Tod des Pelias zur Rede stellt, hat sie nur Worte herzlichen Willkommens für den Gedemütigten. Beim Anblick der Medea jedoch verbirgt sie nicht den Schauder, welchen ihr die abstoßende Wildheit der Kolcherin einflößt, aber das Mitleid mit den Kindern Jasons, „der armen, kleinen, nestentnommenen Brut," welche den König um Schutz anflehen, besiegt auch Kreusas Widerwillen gegen die barbarische Mutter derselben. Sie richtet die Bitte um Verzeihung an Medea, spricht Worte voll Güte und Freundlichkeit zu ihr, welche ihr das Herz der Gekränkten erschließen, und erwirkt ihr die Aufnahme und Gastfreundschaft in Korinth, welche der König zuerst nur dem Jason und seinen Kindern gewähren wollte.

Im zweiten Akte finden wir in einer Halle der korinthischen Königsburg Medea, wie eine Griechin gekleidet, an der Seite der holden Kreusa wieder. Sie läßt sich von dieser in der Kunst, die Leier zu spielen, unterweisen. Ein Lied, ein Lieblingslied Jasons, welches er als Jüngling zu singen pflegte, soll Kreusa sie lehren. Aber die an den Wurfspieß und Bogen gewöhnte Hand der Kolcherin ist ungeschickt zum Griff in die tönenden

Saiten. — Finster tritt Jason zu den Frauen und, nachdem er Medea fortgesendet, damit sie für die Kinder sorge, versenkt er sich mit Kreusa in die ferne, schöne Zeit, wo er an ihrer Seite als Gastfreund in der korinthischen Königsburg geweilt. Er beklagt sein Geschick, welches ihn nach Kolchis geführt, zum Gatten einer Barbarin gemacht und ihn dem Vaterlande und ihr, der Jugendfreundin, entfremdet habe. Mit den Worten: „Ich weiß ein Lied" stört Medea, welche sich inzwischen den Plaudernden wieder zugesellt, das Zwiegespräch derselben. Doch Jason beachtet sie anfangs nicht, und erst auf Kreusas Bitte darf Medea das Lied singen. Aber der Versuch mißlingt. Da gebietet ihr Jason, der Kreusa die Leier zu reichen, damit diese ihn durch das Lied erfreue, und als Medea sich widersetzt, will er ihr mit Gewalt die Leier entreißen, wobei dieselbe unter ihren Händen zerbricht. In diesem Augenblick ertönt ein Trompetenstoß, und der König stürmt herein, die Ankunft eines Herolds vom heiligen Stuhle der Amphiktyonen verkündend, welcher, in die Königshalle geführt, über Jason und Medea den Bann ausspricht, weil sie schuldig seien des Mordes des Pelias. Erschüttert vernimmt Jason die furchtbare Kunde. Aber Kreon bewährt sich in dieser Stunde des Unglücks als sein Freund. Er spricht zu ihm:

„Glaubst du, mich reute schon, was ich gelobt?
Glaub' ich dich schuldig, und wärst du mein Sohn,
Ich gäb' dich jenen, die dich suchen;
Doch du bist's nicht, und so beschütz' ich dich.
Bleib hier! Wer aber wagt es, Kreons Freund,
Für dessen Unschuld er sein Wort verpfändet,
Wer wagt es, meinen Eidam anzutasten?
Ja, Herold, meinen Eidam, meiner Tochter Gatten!
Was einst beschlossen ward in frühern Tagen,
In Tagen seines Glück's, ich führ' es aus
Jetzt, da des Unglücks Wogen ihn umbranden.
Sie sei dein Weib, du bleibst bei deinem Vater;
Also vertret ich's vor den Amphiktyonen." — (II S. 182.)

Medea jedoch, die wilde Barbarin, die Anstifterin all' der Greuel, deren man Jason bezichtige, verweist er des Landes und droht ihr mit dem Tode, wenn der morgige Tag sie noch in Korinth schauen werde. Die Unglückliche wendet sich nun an Jason und fordert ihn, den Genossen ihrer Schuld, auf, auch der Genosse ihrer Verbannung zu sein. Aber Jasons wankende Treue ist unter dem letzten Ansturme des Unglücks völlig zusammengebrochen. Er stößt die Gattin von sich. Da entfesselt sich die ganze Wildheit ihres barbarischen Blutes und erschöpft sich in wütenden Anklagen und Flüchen gegen den verräterischen Gatten, gegen Kreon, seinen Verführer, und dessen Tochter, „die gleißende, silberhelle Schlange." Unter Drohungen verläßt Medea ihre Widersacher. Hiermit schließt der zweite Akt.

Der Anfang des dritten zeigt uns Medea in jener dumpfen Betäubung der Sinne, welche einer gewaltigen Gemütserschütterung zu folgen pflegt. Wie es in den Tiefen des Meeres noch nachgrollt, wenn die wilden entfesselten Elemente ihr Zerstörungswerk bereits eingestellt haben, so zittert ihre Seele noch von dem Sturme widerstreitender Gefühle, welche sie bis in ihre Tiefen erregt haben. Der Leitstern des armen, gequälten Weibes in dieser fremden Welt war ihres Gatten Liebe; nachdem er jählings erloschen, kehrt für sie das Chaos wieder. Ihre Sklavin Gora versucht, den Gedanken der Rache in Medeas Seele zu tragen, aber diese vermag nicht, ihn festzuhalten und zum Entschlusse reifen zu lassen. Das Nahen des Königs und Jasons schreckt sie aus ihrem dumpfen Hinbrüten auf. Beim Anblick des verhaßten Mannes, der ihren Gemahl zur Untreue verlockt, entweicht sie, und Kreon muß Gora gebieten, sie zurückzurufen. Während diese den Befehl ausführt, richtet der König ermutigende Worte an Jason, dessen Willenskraft völlig erschlafft scheint; er erinnert denselben daran, daß ihm als Unterpfand künftiger Größe das goldene Vließ bleibe, welches Medea ausliefern müsse. Dann wiederholt er, als er der letzteren gegenübersteht, das Gebot der Verbannung. Medea aber verlangt, daß ihre beiden Kinder sie ins Exil begleiten sollen, und als der König dies verweigert, fordert sie eine Unterredung ohne Zeugen mit ihrem Gatten. Mit diesem allein, sucht sie ihn von seinem Unrecht zu überzeugen, sie mahnt ihn an die Opfer, welche sie ihm gebracht, an den Schwur der Treue, den er ihr geleistet, und beweist ihm, daß sie schuldlos sei an dem Tode des Pelias. Sie erzählt, daß gleich nach der Erkrankung des Pelias seine Töchter sich an sie gewendet hätten mit der Bitte, dem Vater ein Linderungsmittel zu verschaffen, was sie zugesagt und sich dafür den Besitz des Vließes ausbedungen habe.

„Als ich an die Pforte trat,
Das Vließ zu holen —
Der König auf seinem Lager;
Da hört' ich schreien; hingewendet,
Seh' ich den Mann vom Lager springen,
Heulend, bäumend, sich umwindend:
Kommst du, Bruder? schreit er,
Rache zu nehmen, Rache an mir?
Noch einmal sollst du sterben, noch einmal!
Und springt hin und faßt nach mir,
In deren Hand das Vließ.
Ich erbebte und schrie auf
Zu den Göttern, die ich kenne;
Das Vließ hielt ich vor als Schild.
Da zuckt Wahnsinns Grinsen durch seine Züge,
Heulend faßt' er die Bande seiner Adern,
Sie brechen, in Güssen strömt hin sein Blut,

Und als ich um mich schaue, entsetzt, erstarrt,
Liegt der König zu meinen Füßen,
Im eignen Blut gebadet,
Kalt und tot." —

Schaudernd wendet sich Jason von der Erzählerin ab, und ihre rührendsten Bitten, die Klagen ihrer äußersten Seelennot vermögen nicht mehr, ihn umzustimmen. Flehend fällt endlich Medea vor ihm auf die Kniee nieder, und als sie ihn auch dann nicht erweichen kann, schreit das verletzte Gefühl mächtig in ihr auf.

„Es ist vorbei! — Verzeihet, meine Väter,
Verzeiht mir, Kolchis' stolze Götter,
Daß ich mich selbst erniedriget und euch!
Das letzte galt's. Nun habt ihr mich!"

Nun fordert sie mit dem Rechte der Mutter ihre beiden Kinder, und nach mehrmaliger Weigerung erklärt sich Jason endlich bereit, ihr einen der Knaben zu lassen. Wer von denselben gewillt sei, der Mutter zu folgen, solle mit ihr das Los der Verbannung teilen. Darauf werden die kleinen Jasoniden von der Kreusa der Medea zugeführt und diese fleht sie in Gegenwart des Königs, Jasons und der Rivalin nacheinander an, ihr zu folgen. Aber auch ihre letzte Hoffnung, ihre Kinder wenden sich von ihr ab und fliehen an die Brust ihrer Feindin. Völlig vernichtet bricht die unglückliche Mutter zusammen.

Im Vorhofe von Kreons Burg, hingestreckt auf die Stufen ihrer Wohnung, finden wir die Verzweifelte zu Anfang des vierten Aktes wieder. Unter erschütternden Ausbrüchen des Schmerzes, unter immer wiederkehrenden Klagen um die verlorenen Kinder spricht sie Rachegedanken aus, aber sie findet noch nicht die Kraft zu deren Ausführung. Denn ihre Zaubermittel, „ihr Blutgerät" hat sie mit dem Vließe am Meeresstrande vergraben und sie scheut sich, in der Dämmerung hinauszuschleichen und es zu holen. Der Zufall muß ihr die Werkzeuge ihrer Rache gewissermaßen in die Hand drücken. Als der König in der Abenddämmerung die Tiefgekränkte aufsucht und sie bedeutet, daß die Frist ihres Bleibens verstrichen sei, forscht er auch nach dem Vließe, und Medea gesteht nach einigen ausweichenden Antworten, daß „die Erde es berge." Da läßt Kreon alsbald durch seine Begleiter eine mit seltsamen Zeichen bemalte, schwarze Kiste herbeitragen, dieselbe, welche den Zauberhort der Medea enthält. Am Meeresstrande, wo man auf das Geheiß des Königs dem Pelias einen Sühnaltar erbauen wollte, ist sie aufgefunden. Sogleich stürzt sich Medea auf ihr gefährdetes Gut. Sie versichert Kreon, daß sie das Vließ nebst einigen Geschenken an Kreusa senden wolle, und der König, durch ihr Entgegenkommen milder gestimmt, entfernt sich mit dem Versprechen, ihr die Kinder noch einmal zum letzten

Abschied zuführen zu lassen. Wieder im Besitze des Vließes, fühlt Medea ihre alte Kraft wiederkehren. Mit dämonischer Gewalt ergreift die Rachbegierde ihre Seele. Die wilde, zauberkundige Tochter der Hekate steht wieder vor uns, die Beschwörungsformeln raunend, welche die Kraft ihres geheimnisvollen Schatzes entbinden. Mit dem Vließ und einem geheime, todbringende Flammen bergenden Gefäße sendet sie ihre Amme Gora zur Kreusa. Zu gleicher Zeit bringt ihr eine Sklavin die Kinder. Beim Anblick der holden, unschuldigen Geschöpfe kommt alles Leid doppelt über sie. Sie schwelgt in der Erinnerung an ihr zerstörtes Glück und führt, als ob sie sich vor den Mordgedanken fürchte, welche in ihrer Seele keimen, die Kinder aus ihrer Nähe fort in den Säulengang der Burg. Aber die Vorstellung, daß sie ihre Söhne bei der Feindin, am Halse der Fremden lassen und ohne sie und den Gemahl allein ins Elend wandern soll, verläßt sie nicht mehr. Als sie sich endlich zu der mörderischen That entschließt, geschieht es im Wirbelwind eines jäh aufflackernden Grimmes. Im Königspalaste leuchten Flammen auf, Jammergeschrei ertönt, und Medea sieht, daß es für sie keinen Rückweg mehr giebt. Als Gora ihr mit der Schreckenskunde von dem Tode der Kreusa entgegenstürmt, stürzt sich Medea in den Säulengang, wo die Kinder schlummern, und vollbringt das Gräßliche.

Der fünfte Akt zeigt uns die grauenvolle Wirkung der Katastrophe. Kreusa ist umgekommen, die Kinder sind getötet, und der verzweifelnde Kreon verstößt Jason, mit dessen Erscheinen in der Königsburg all' das furchtbare Leid über ihn gekommen, aus Korinth. — In einem Schlußbilde sehen wir dann noch einmal die beiden Elenden, welche durch ihre Leidenschaft all' den Unsegen heraufbeschworen haben. In wilder, einsamer Gegend irrt ein gebrochener, sterbensmatter Wandersmann, Jason, einst des Vließes Held, ein Fürst, ein König, der nun an der Thüre eines niedrigen Landmannes um einen Trunk Wassers bittet und wie ein ausgestoßener Frevler von der Schwelle des Armen verwiesen wird. Am Wege sinkt er nieder und fleht den Tod um Erlösung an. Da tritt, das Vließ um die Schultern geschlungen, Medea hinter einem Felsstück hervor. Sie verkündet dem Gatten, der unter verzweifelten, kraftlosen Zornesausbrüchen seine Kinder von ihr fordert, den Tod derselben und erneuert mit klagenden und richtenden Worten das Bild ihrer gemeinsamen Schuld und Sühne. Der Tod, sagt sie, sei für sie ein Labsal. Aber:

„Medea soll nicht durch Medeen sterben,
Mein früh'res Leben, eines bess'ren Richters
Macht es mich würdig, als Medea ist."

Sie will ihr verödetes Dasein weiterschleppen wie eine Kette, welche dem Verbrecher am Fuße klirrt. Nach Delphi will sie ziehen und sühnend

dem Gotte das Weihegeschenk zurückgeben, welches Phrixus ihm einst genommen. Dann spricht sie, das goldene Vließ emporhaltend, die ergreifenden Worte:

„Erkennst das Zeichen du, um das du rangst?
Das dir ein Ruhm war und ein Glück dir schien?
Was ist der Erde Glück? — Ein Schatten!
Was ist der Erde Ruhm? — Ein Traum!
Du Armer! der von Schatten du geträumt!
Der Traum ist aus, allein die Nacht noch nicht."

„Büße!" ist das letzte Wort, welches sie dem erschütterten Jason zuruft, als sie von ihm für immer scheidet.

Charakteristik, Motive und Technik.

In wenigen Tragödien Grillparzers erscheint nach meiner Ansicht die Macht seines Schöpfergeistes gerade neben den Schwächen der Arbeit so blendend wie in dieser, in keiner anderen erreicht das Erhabene, um mit Volkelt zu sprechen, die gleiche Höhe des Furchtbaren.[1] Wilhelm Scherer, Heinrich Laube und Adalbert Fäulhammer nehmen keinen Anstand, „Medea" als das geistig tiefste von allen Trauerspielen Grillparzers zu bezeichnen.[2]

Ich habe die Quellen genannt, welche der Dichter zu diesem Werke benutzt hat. (S. 72 f.) Ich habe darauf hingewiesen, daß er außer der „Medea" des Euripides die Medea des Seneca mit theatralischem Scharfblick und produktiver Kritik durchgearbeitet hat,[3] und daß ihm auch die Medeadramen von Corneille, Klinger und Soden bekannt gewesen sein dürften. Es ist somit bei der Würdigung der Grillparzerschen Tragödie zu berücksichtigen, wo der Dichter sich mit diesen Vorgängern begegnet. Zuvor aber habe ich noch das Drama auf seinen Zusammenhang mit den vorhergehenden Teilen der Trilogie zu prüfen.

Es ist bei den deutschen Theatern üblich geworden, nur dieses Schlußstück, getrennt vom „Gastfreund" und den „Argonauten", zu inscenieren. Michael Enk war der erste, welcher sich gegen diese von einer vollständigen Verkennung des Gesamtwerkes zeugende Theatertradition gewandt hat. „Medea", sagt er, „kann vereinzelt wohl gespielt, aber nicht begriffen werden."[4] Erst im unmittelbaren Anschluß an die vorhergehenden Teile der Trilogie erlangt das Trauerspiel seine volle Bedeutung. Im „Gastfreund" wird

[1] Johannes Volkelt a. a. O. S. 72.

[2] Wilhelm Scherer a. a. O. S. 212. Laube (vergl. Grillparzers Werke. Zweite Ausgabe Bd. III S. 246). Fäulhammer a. a. O. S. 62.

[3] Die Eingangsverse der Medea des Seneca hat Grillparzer übersetzt (Werke Bd. IV S. 253 f.) und einige Stellen aus dem fünften Akte excerpiert.

[4] Michael Enk in den „Wiener Jahrbüchern" Bd. 92. S. 116.

Medea den Ihrigen entfremdet, ihr Wesen beginnt sich zu entzweien; in den „Argonauten“ nimmt ihr Schicksal die tragische Wendung, schuldbelastet tritt sie aus der Welt ihrer Bestimmung heraus; in dem Schlußstück erfüllt sich ihr Geschick in der grauenvollen Katastrophe. Wie die Entwicklung dieses Hauptcharakters nur aus der Gesamtheit des Werkes erkannt werden kann, so ist auch die Figur des Jason, welcher in der „Medea“ so schwachherzig und erschöpft erscheint, nur dann verständlich, wenn man weiß, welch' schaudervolle Erinnerungen aus dem kolchischen Zauberlande auf seiner Seele lasten. Und was ist das Vließ für denjenigen, der nicht weiß, welche Begebenheiten sich an dasselbe knüpfen? So wenig wie man von Hebbels Nibelungentrilogie das Schlußstück „Kriemhildens Rache“ allein aufführen kann, ebensowenig darf man Grillparzers „Medea“ von dem „Gastfreund“ und den „Argonauten“ getrennt darstellen. Nur das Ganze giebt uns ein einheitliches Bild: die tragische Idee, die Schuld, die Sühne.

Ich habe bereits bei der Wiedergabe der dramatischen Handlung dieser Tragödie angedeutet, daß die Voraussetzungen derselben nicht ganz einfach sind. In der Exposition werden sie nicht klar genug beleuchtet, sondern der Dichter überläßt es hie und da dem Zuschauer, Suppositionen zu machen. Beachtung verdient in dieser Hinsicht zunächst, daß der Dichter die That, welche als der äußere Hebel erscheint, um die inneren Konflikte in dem Stücke in Bewegung zu setzen, nicht in die dramatische Handlung selbst, sondern in den Kreis ihrer Voraussetzungen gelegt hat. Es ist der Tod des Pelias. — Nach der Sage ermordete dieser Fürst die Anverwandten Jasons und weigerte sich, diesem nach seiner Rückkehr von der Argonautenfahrt sein väterliches Erbe herauszugeben. Aus Rache dafür ließ Medea ihn durch die Hand seiner eigenen Töchter umbringen, indem sie dieselben unter der trügerischen Vorspiegelung, ihren alten Vater durch Zaubermittel verjüngen zu wollen, dazu bewog, den Körper des Greises zu zerstückeln und in einem, mit seltsamen Kräutern gefüllten Kessel zu kochen. Den Bericht des Diodor darüber hat Grillparzer excerpiert, aber, während Corneille diesen mythischen Racheakt in der überlieferten Fassung benutzte,[1] erschien derselbe Grillparzer mit Recht als dem Empfindungs- und Vorstellungskreise moderner Menschen zu weit entrückt, und paßte ihm zu wenig zu dem Charakterbilde seiner Medea, als daß er ihn in so abstoßender Form als dramatisches Motiv hätte verwenden können. Wir haben gesehen, wie er diesen Vorgang geändert hat. Zur Nachtzeit tritt Medea in die Kammer des erkrankten Königs, um das ihr von seinen Töchtern als Preis seiner Heilung zugesicherte Vließ zu holen, und als sie sich desselben bemächtigt,

[1] Médée acte I scène 1. V. 61—93. Vergl. Oeuvres de Corneille par M. Ch. Marty-Laveaux. Paris 1862. Tome deuxième.

und der König es ihr mit Gewalt wieder entreißen will, hält sie ihm den Zauberhort als Schutzwehr entgegen, worauf der Kranke von einem plötzlichen Wahnsinn befallen, den Verband seiner Wunden sprengt und verblutet. Die Schilderung dieses Vorfalles hat Grillparzer wenig faßlich gehalten und scenisch völlig zerbröckelt. In den ersten beiden Akten des Stückes ist fünfmal vom Tode des Pelias die Rede und doch bleiben wir über den Anteil, welchen Medea an demselben hat, im unklaren. Der Dichter hätte uns aber sogleich in der Exposition des Dramas, welche bekanntlich keine Mysterien für den Zuschauer duldet, in welcher dieser vielmehr mit dem gleichen Überblick wie der Dichter alle Fäden der Entwicklung in der Hand halten soll,[1] darüber Aufklärung geben müssen. Denn diese Thatsache ist eins der stärksten Glieder in der Kette der äußeren Motive, welche die dramatische Handlung der Medea erzeugen. Durch sie erst wird die Situation verständlich. Denn der Tod des Pelias macht Jason zum Flüchtling und zieht ihm, den die Griechen nur mit Widerwillen aus dem Zauberlande wiederkehren sahen, den Bannspruch der Amphiktyonen zu. — Hier vermag ich ein zweites Bedenken nicht zu unterdrücken. Es befremdet doch im ersten Augenblicke, wenn man hört, daß Jason, der unter der Bewunderung von ganz Griechenland zur Eroberung des Vließes ausgezogen war, nach siegreich vollführter Heldenfahrt nicht mit Jubel in seiner Heimat empfangen, sondern wie ein Gezeichneter gemieden wurde, und daß der bloße Verdacht einer Mordschuld genügte, um die allgemeine Abneigung gegen ihn zum offenen Hasse und zur Verachtung zu steigern. Jason erzählt:

„Verwischt war von der Zeit der Greuel Bild,
Und halb Barbar, zur Seite der Barbarin,
Zog stolz ich ein in meiner Väter Stadt.
Im Angedenken noch des Volkes Jubel

[1] Treffend sagt in dieser Hinsicht Hermann Hettner in seinem Werke „Das moderne Drama." Braunschweig 1852. S. 131. „Der Zuschauer muß klar schauen, wie alles kommt und kommen muß. Dadurch wird er zu einem wahrhaft göttlichen Genusse, zu einer Art von Vorsehung erhoben, er durchschaut fest und bestimmt in jeder Situation die ergreifenden Gegensätze, die den handelnden Charakteren selbst noch verborgen sind, oder welche zu beachten, ihnen der Drang der Handlung keine Zeit läßt. Dies allein sind die edelsten und reinsten, die wahrhaft tragischen Erschütterungen; dies ist die innerste Bedeutung der künstlerischen Ironie, von der einst die Romantiker soviel sagten und sangen. Die herben Schläge, die über die Handelnden kommen, werden vom Zuschauer Schritt vor Schritt schon voraus empfunden, und wenn sie wirklich da sind, da ergreifen sie uns um so tiefer und nachhaltiger. Ich glaube nicht zu irren, wenn ich vorzüglich in diese providentielle Bewußtheit des Genusses das tiefste Geheimnis der Sophokleischen Kunstweisheit setze. Der König Ödipus namentlich hat darin seine wunderbare Großheit. Wir alle, alle sind sehend, und nur Ödipus ist der einzig Blinde. — Vergl. auch Lessings Hamburger Dramaturgie Kap. 48.

Bei meiner Abfahrt, hofft' ich freudiger
Noch den Empfang, da ich als Sieger kehrte.
Doch still war's in den Gassen, als ich kam,
Und scheu wich der Begegnende mir aus.
Was dort geschehn in jenem dunklen Land,
Vermehrt mit Greueln, hatt' es das Gerücht
Gesät in unsrer Bürger furchtsam Ohr;
Man floh mich und verachtete mein Weib —
Mein war sie, mich verschmähte man in ihr" u. s. w.
(I S. 158.)

Diese Schilderung will sich mit unserer Vorstellung vom Argonautenzuge, von dem wir wissen, daß die Griechen ihn als eine der ruhmvollsten heroischen Thaten feierten, anfangs nicht recht zusammenreimen. Es will uns auf den ersten Blick nicht ganz glaublich erscheinen, daß die Griechen Jasons Ehe mit der Kolcherin als so schmachvoll betrachteten, daß sie ihm wie einem Gezeichneten aus dem Wege gingen. In Euripides' Tragödie, in welcher Jason sagt, „daß er seit seiner Flucht aus Jolkos vielfach in hoffnungsloses Ungemach verstrickt worden sei,"[1] wird zwar der Gegensatz zwischen dem Griechen und der Barbarin auch erwähnt. „Mit der Fremden schien die Ehe bis zum Alter dir nicht ehrenvoll,"[2] wirft dem Argonauten seine Gattin vor, trotzdem aber sehen wir diese geehrt und geachtet in Korinth leben. „Auch kennt in Hellas jeder dich als weise Frau, und Ruhm gewannst du[3]," spricht Jason zu ihr. Von den übrigen antiken Autoren, aus denen Grillparzer schöpfte, berichtet nur Hyginus von der Abneigung der Griechen gegen die kolchische Gemahlin Jasons,[4] und wie Maximilian Klinger hat auch Grillparzer auf dieses Motiv großen Nachdruck gelegt. In den beiden ersten Teilen seiner Trilogie sehen wir die edlere Natur der Medea gegen

[1] Medea V. 551.

[2] Medea V. 591.
Οὐ τοῦτό σ' εἶχεν ἀλλὰ βάρβαρον λέχος
πρὸς γῆρας οὐκ εὔδοξον ἐξέβαινέ σοι.

[3] V. 539. *Πάντες δέ σ' ᾔσθοντ' οὖσαν Ἕλληνες σοφὴν*
καὶ δόξαν ἔσχες.

[4] Hyginus XXV 1—5. »Objiciebatur ei, hominem tam fortem ac formosum ac nobilem uxorem advenam atque veneficam habere.« — Nach Diodor (IV 52 u. 53) eroberte Jason mit seinen Gefährten Jolkos, behandelte aber die Söhne des getöteten Pelias mit Milde und gab dem ältesten derselben Akastus die väterliche Herrschaft. Dann schiffte er mit seinen Helden nach dem Isthmus des Peloponnes, brachte dort dem Poseidon ein Opfer und weihte diesem Gotte das Schiff Argo. Der König der Korinther aber, Namens Kreon, empfing ihn mit großer Auszeichnung und lud ihn ein, die Regierung mit ihm zu teilen, und so siedelte er sich dann in Korinth an. — Nach Apollodor (I 9. 28) wurde Jason mit Medea von Akastus aus Jolkos vertrieben, kam nach Korinth und lebte dort zehn Jahre glücklich.

die Barbarei ihrer düsteren Heimat ankämpfen; in Hellas' lichter Kulturwelt, der sie sich vergeblich anzupassen bemüht, entfesselt dagegen die ihr allgemein entgegengebrachte Verachtung Medeas wilderes Wesen wieder und treibt sie in den Kampf gegen das gesittete, gleichmäßige, aber auch listenreiche Griechentum.[1]

Um diesem Widerwillen der Hellenen gegen die Kolcherin, „die Vertraute dunkler Mächte," einen ganz natürlichen Erklärungsgrund zu geben, läßt der Dichter seine Heldin als abstoßend und grauenerregend erscheinen. Dadurch aber setzt er sich in Widerspruch mit den vorhergehenden Teilen der Trilogie, in welchen Medea als schön und begehrenswert geschildert wird. Im „Gastfreund" und in den „Argonauten" zieht sie die bewundernden Blicke der Männer auf sich; „nichts zauberhaft an ihr als ihre Schönheit," rühmt Jason von ihr — und jetzt flößt sie überall Entsetzen ein. Diesen Widerspruch wird man nie ganz heben können, selbst wenn man sich vergegenwärtigt, daß mehrere Jahre zwischen den Ereignissen in den beiden letzten Stücken der Trilogie liegen, und daß Medea durch Gram und Kummer gealtert ist, daß sie ferner in ihrem barbarischen Vaterlande in reizloser Umgebung war, während sie jetzt von dem hellen, jugendlichen Zauber der Kreusa überstrahlt wird. In theatralischer Hinsicht aber ist diese Veränderung in dem äußeren Bilde der Medea nicht unbedenklich und sie führte Laube dazu, gegen den Willen Grillparzers[2] die Medea in den „Argonauten" und die „Medea" des Schlußstückes von zwei verschiedenen Schauspielerinnen darstellen zu lassen.

Hiermit glaube ich die Voraussetzungen des Stückes, soweit sie einer Erläuterung bedürfen, erledigt zu haben, und gehe nunmehr zu der Betrachtung der inneren Einrichtung des Kunstwerkes, des Fortganges und der Verkettung der Handlung sowie der Charakteristik über.

---

[1] Klinger läßt seine Medea sagen: „Ach! daß der treulose Grieche nie meinen Namen vernommen hätte! Schuldlos und glücklich würde ich in dem elterlichen Hause zur Freude der Eltern und Geschwister blühen. . . . Nie hätte ich unter meinem treuen, aufrichtigen Volke die Falschheit, die Laster geahnt, die ich in dir, in deinem Volke entdeckte, die du und dein Volk gegen mich begangen hast. Von dem Augenblicke, da ich Griechenlands Boden betrat, verfinsterte die schwarze Erfahrung an euch den reinen Sinn der Enkelin der Sonne, und muß sie sich einst euch als Tochter der furchtbaren Hekate zeigen, so zwingt ihr sie dazu."

„Ja, dieses ist der gepriesene Vorzug des Griechen vor denen, die er Barbaren nennt, daß er sich ohne Scheu der Kunst rühmt, das höchste Unrecht mit dem Schein des Rechts rednerisch zu schmücken. Ich fürchte den Verstand des gesitteten Griechen, der nur auf seinen Nutzen sieht, der in listigen Ränken Ruhm sucht." Vergl. F. M. Klingers sämtliche Werke in 12 Bänden. Stuttgart u. Tübingen 1842. Bd. II S. 154 u. 189.

[2] Vergl. Auguste v. Littrow-Bischoff „Aus dem persönlichen Verkehre mit Franz Grillparzer." Wien 1873 S. 115.

Von den in der Tragödie auftretenden Personen fand Grillparzer in der „Medea“ des Euripides — auf welche alle späteren Bearbeiter der Medea-Sage zurückgingen — außer seiner Heldin und Jason den König Kreon, die Amme der Medea und ihre beiden Kinder. P. Corneille ließ zuerst Kreusa als handelnde Person auftreten, und wie Gasparo Gozzi, der Holländer Six, Klinger und Julius von Soden ist ihm Grillparzer darin gefolgt. Zwei Nebenfiguren, den Herold der Amphiktyonen und den Landmann, fügte der Dichter aus eigener Erfindung hinzu.

Um über die zwischen diesen Figuren spielende dramatische Handlung volle Klarheit zu gewinnen, ist es notwendig, daß wir uns das tragische Ziel, welches dem Dramatiker bei der Gestaltung seines Stückes vorschwebte, noch einmal vergegenwärtigen. Der Dichter will darstellen, wie ein eifersüchtiges, tödlich gekränktes Weib zur Ermordung ihrer Nebenbuhlerin und ihrer eigenen Kinder geführt wird. — Diesen Racheakt glaublich, wahrscheinlich, überzeugend zu machen, die Katastrophe mit psychologischer Notwendigkeit aus dem Charakter der Medea zu entwickeln, fiel Grillparzer schwerer, als allen anderen Medeendichtern, welche ich kenne, weil er den Charakter seiner Heldin viel weicher und menschlicher gehalten hat, als jene, weil er sie weit mehr unserem Empfinden nahegebracht hat. Keine andere Medea der antiken und modernen Bühne dürfte sich mit ihr vergleichen lassen. Am nächsten steht ihr wohl die Medea des Euripides. Denn diese ist noch am meisten in den Grenzen des Menschlichen gehalten, und obgleich sie uns als ein weiblicher Achill, als eine Frau von der gewaltigsten Willenskraft und den mächtigsten Leidenschaften, als eine heroische, barbarische, in ihren Tiefen beleidigte, schrecklich grimmige Natur, „den Feinden furchtbar, doch den Freunden wohlgesinnt“ geschildert wird, so ist sie trotzdem als hülflos, fremden Schutzes bedürftig dargestellt, und sie selbst sagt, „sie gehe in der Verbannung einem höchst elenden Leben entgegen.“[1] Die Medea des Seneca aber ragt weit über die menschlichen Dimensionen hinaus; sie ist ein »saevum monstrum,«[2] wie Kreon sie nennt, gräßlich in ihrer selbstbewußten Bosheit und unerträglich in dem frechen Übermute, womit sie sich desselben rühmt. Schon bei ihrem ersten Auftreten kündigt sie an, daß sie vor dem Furchtbarsten nicht zurückschrecke: „Ich kann, ich kann mich rächen. Ich habe Kinder.“[3] In den folgenden Scenen überbietet sie sich in Tiraden der ausschweifendsten Wut. Sie wünscht noch mehr Kinder zu haben, um noch mehrere zu erwürgen und sich noch fürchterlicher zu rächen. Dasselbe gilt von der Medea des Corneille. »Horreur de la nature, exécrable tigresse« nennt Jason sie. Auch sie erscheint wie die Medea des Seneca als eine Inkarnation des Mordes:

[1] V. 1067. [2] V. 191. — [3] V. 25. Parta jam, parta ultio est. Peperi ...

»Déchirer par morceaux l'enfant aux yeux du père
N'est, que le moindre effet, qui suivra ma colère;« (249—50)

so hören wir sie gleich in ihrem ersten Monologe sprechen. — Die Medea Klingers ist nicht die furienhafte Zauberin des römischen und französischen Tragikers, sondern von milder Gemütsart, aber auch sie hebt sich weit über den Kreis des Menschlichen empor und gleicht einer schattenhaften, gigantischen Gestalt ohne rechte Proportionen. Denn daß ein solches tödlich gekränktes Weib, welches dem König Kreon erklärt, daß es „sein Reich mit einem Wink erschüttern kann,“[1] nicht in die Rolle einer verzweifelten Dulderin paßt, daß wir uns ihr nicht gleich fühlen, nicht mit ihr fürchten und leiden können, bedarf keiner Erläuterung. Eine Mischung der Medeen Klingers und Corneilles ist die Medea von Julius von Soden.

„Alle Medeen der tragischen Bühne alter und neuer Zeit treten gegen Grillparzers Medea in den Schatten,“ sagt Karl Gödeke, „denn alle sind nur einseitig, äußerlich gefaßt, diese ist innerlich erschlossen.“[2] Nur der östreichische Dramatiker hat in der Medea die Verbrecherin *werden* lassen. Ihr fehlt die grimmige Entschlossenheit, womit die Heldin des athenischen Tragikers, die ruchlose Fertigkeit, mit der die Medea des Seneca und des Corneille ihr Rachewerk vollführen. Grillparzers Heldin kämpft Schritt für Schritt mit dem Dämon des Verbrechens, und gerade in der Allmählichkeit, mit welcher die finsteren Gewalten den Sieg über ihr besseres Selbst erringen, liegt eine großartige Tragik. Darum verliert diese Medea keinen Augenblick unsere sittliche Teilnahme, darum stutzen wir selbst vor den grauenhaften Thaten ihrer halbwahnsinnigen Wut nicht zurück wie vor etwas Unverständlichem, dem gewöhnlichen Maße der Dinge Entrücktem; sie erscheint uns vor allem nicht wie ein Überbleibsel einer versunkenen Welt riesenhafter Barbaren, im Gegenteile, ihre Kämpfe, ihre Leiden, ihr Untergang sind uns bis in die kleinste Fiber verwandt.

Das Hauptmotiv, welches Medea zu dem Racheakte treibt, ist der Treubruch Jasons. Grillparzer läßt dieses Motiv in dramatischer Aktion entstehen; Euripides und die übrigen Medeendichter setzen dagegen Jasons Treulosigkeit als vollendete Thatsache bereits beim Beginn ihrer Stücke voraus. Bei dem athenischen Tragiker ist Jasons Entschluß, seine Gattin zu verstoßen und den Ehebund mit Kreusa einzugehen, der Ausfluß seines rücksichtslosen Egoismus:

[1] Klingers Medea S. 168.

„Kreon.
Der Boden, worauf ich stehe, ist mein Königreich.
Medea.
Den ich mit einem Wink erschüttern kann.“

[2] Karl Gödeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung Bd. III S. 389.

„Welch größres, ungeahntes Glück erlangt' ich wohl,
Als einer Königstochter Hand, ich Flüchtiger?
Nicht dir entfremdet, wie du mich beschuldigest,
Auch nicht von Sehnsucht um die neue Braut entflammt,
Noch lüstern auch, zu mehren meiner Kinder Zahl;
Denn die ich habe, sind genug, ich liebe sie:
Nein, was das Größte, daß wir wohl in Ehren hier
Und ohne Mangel leben; denn ich wußte wohl,
Daß jeder Freund dem Armen aus dem Wege geht:
Die Söhne wollt' ich würdig meines Stammes erzieh'n
Und Brüder deinen Kindern zugesellen, sie
Gleich stellen beide, und den Stamm vereinigend
Des Glückes froh sein." [1]

In Senecas Tragödie wird der Held mehr durch äußere bedrohliche Umstände zur That gedrängt:

»Cedo defessus malis. — Acastus instat, propior est hostis Creo.« [2] (V. 518.)

In ähnlicher Situation befindet sich der Jason des Corneille. Pelias' Sohn Akastus fordert von Kreon die Auslieferung Jasons und der Medea, und der Korintherkönig will nur dem ersteren Schutz gewähren, Medea aber preisgeben. Jason nun fügt sich dem Machtspruch seines mächtigen Beschützers, welcher ihm die Hand seiner Tochter zusagt, [3] mit der leichtsinnigen Unterwürfigkeit eines echten Glücksritters, der immer bereit ist, »de relever son sort sur les ailes d'Amour« (I 1. V. 43). Ebenso hat Julius von Soden den Jason aufgefaßt. Klingers Jason ist darin eigenartig, daß er sich vorzüglich aus dem Grunde von Medea losreißt, weil ihre dämonische Kraft seiner männlichen, freien Selbständigkeit zu gefährlich nahetrete. Er erklärt, den Vorwurf der Griechen, „er verberge seine Feigheit unter Medeas Macht und fände ihre Verbrechen gut, weil sie ihm nützten," nicht mehr ertragen zu können. „Mich gelüstet," sagt er,

[1] Ich citiere aus J. J. K. Donners Übersetzung des Euripides. (Dritte Auflage. Heidelberg u. Leipzig 1876) Bd. I. Medea V. 546—559.

[2] Eine Übersetzung des Seneca und Corneille stand mir nicht zu Gebote.

[3] V. 121 ff.

»Acaste cependant menace d'une guerre
Qui doit perdre Créon et dépeupler sa terre;
Puis, changeant tout à coup ses résolutions,
Il propose la paix sous ces conditions.
Il demande d'abord et Jason et Médée:
On lui refuse l'un, et l'autre est accordée;
Je l'empêche, on débat, et je fais tellement
Qu'enfin il se réduit à son bannissement.
De nouveau je l'empêche, et Créon me refuse
Et pour m'en consoler, il m'offre sa Créuse.«

„nach einem Weibe, dessen Nerven aus gleichem Thone mit mir gebildet seien, die schwach und wieder stärker fühle und in dieser leichten Mischung mich empfinden lasse, ihre Mutter sei von dem Stoffe der meinen. Medea herrscht über meine Sinne, mein Herz, meinen Mut; ihr Geschöpf bin ich und möchte als Mensch und Mann das meine sein." Kreusa, „die sanfte Jungfrau", zieht ihn mehr an, als die gewaltige, übermenschliche Medea.

Grillparzer zeigt uns nicht nur den treulosen Jason, sondern auch, wie er treulos wird.

Wir haben gesehen, wie der Argonaute und Medea ihre Vereinigung durch die schwerste Schuld erkauft haben. Kreusa fragt ihn:

„So hast du nicht gefreit, wie andre freien,
Der Vater hob die Hand nicht segnend auf?"

Jason.

„Er hob sie auf, doch mit dem Schwert bewaffnet,
Und statt des Segens gab er uns den Fluch.
Allein ich hab's ihm tüchtig rückgegeben;
Sein Sohn ist tot, er selber stumm und tot,
Sein Fluch nur lebt — zum mind'sten scheint es so." (II S. 170.)

Dieses Schuldgefühl ist nicht zu tilgen. Zwischen Medea und ihren Gatten drängen sich die Schatten des toten Vaters und Bruders. Dazu kommt die Ungleichheit ihrer Naturen, welche ein wahres Herzensbündnis unmöglich macht. Er ist der gesittete Hellene, sie die wilde, ungezähmte Kolcherin. „Er", wie Grillparzer sagt, „der sinnliche, von Phantasie beherrschte Mann, sie, das denkende, von Leidenschaft ergriffene Weib; er neigt zur Veränderung, sie zum Bestand."[1] Während Medea Jason alles hingegeben, fehlt ihm jede Opferwilligkeit. Er ist ein Mann von ausgeprägter Selbstsucht.

„Nur er ist da, er in der weiten Welt,
Und alles andre nichts als Stoff zu Thaten.
Voll Selbstheit, nicht des Nutzens, doch des Sinns,
Spielt er mit seinem und der andren Glück:
Lockt's ihn nach Ruhm, so schlägt er einen tot,
Will er ein Weib, so holt er eine sich,
Was auch darüber bricht, was kümmert's ihn!" (II S. 165.)

Er, dem der Ruhm, die äußere Ehre über alles geht, der mit den hochfliegendsten Erwartungen den Argonautenzug unternommen, der glaubte, als Eroberer des Vließes von ganz Griechenland gefeiert zu werden, findet in seiner Heimat nur Schmach und Verachtung. Verlustig des väterlichen Erbes, verbannt und verfolgt, ist der ehrgeizige Mann auf anderer Hülfe angewiesen. Diese Erniedrigung kränkt ihn bitter:

---

[1] Vergl. Auguste v. Littrow-Bischoff a. a. O. S. 115.

„Bin ich der Jason und brauch' and'rer Sorge?
Muß unter fremden Tisch die Füße setzen,
Mit meinen Kindern betteln geh'n zu fremdem Mitleid?
Mein Vater war ein Fürst, ich bin es auch,
Und wer ist, der dem Jason sich vergleicht?" (II S. 172.)

Die Ursache von all' dem Übel, welches über ihn hereinbricht, sieht er in seiner Ehe mit der seinem Volke verhaßten Kolcherin. Seine geistige Kraft ist erschlafft unter dem Drucke der bedrohlichen Verhältnisse. Wie der Jason Klingers zu Kreon spricht: „König von Korinth, schone meiner nicht. Ich bin nicht mehr jener Jason, einst der kühnen Argonauten stolzer Führer. Mit Scham gestehe ich dir: Gram, des Mannes unwürdiger Feind, zehrt an meinem Innern. Gieb mir Ursache, damit laut zu werden, denn so wie ich nun bin, kämpf' ich den verhaßten Streit auf Kosten meines edlen Herzens aus" (S. 154); so bekennt auch Grillparzers Jason dem Korintherkönig:

„Verloren ist mein Name und mein Ruf,
Ich bin nur Jasons Schatten, nicht er selbst." (III S. 196.)

und der Medea:

„Ich bin nicht, der ich war, die Kraft ist mir gebrochen,
Und in der Brust erstorben mir der Mut.
Das dank' ich dir; Erinn'rung des Vergang'nen
Liegt mir wie Blei auf meiner bangen Seele,
Das Aug' kann ich nicht heben und das Herz." (III S. 204.)

Dem so Gedemütigten, mit sich selbst Zerfallenen tritt nun diejenige entgegen, an welche ihn in froher Jugend das holde Band der ersten Neigung knüpfte, und welche ihm noch dieselben Gefühle entgegenträgt wie in der Zeit, da er zur Argonautenfahrt auszog. Doppelt unerträglich erscheint ihm nun das wilde Wesen seiner barbarischen Gattin im Gegensatze zu der sonnenhellen Milde der Kreusa, in deren Gestalt Lieblichkeit und Würde sich vereinen. Die stille Hoheit ihres durch feine, griechische Bildung veredelten Geistes wehrt alles Niedrige, Leidenschaftlich-Heftige unwillkürlich von sich ab. Ein schönes Maß, ein sicheres Gefühl für das Rechte bestimmt alle ihre Handlungen. In der tiefen, sittlichen Harmonie ihres Gemütes glaubt sie die Kraft zu finden, den unglücklichen, durch seine Leidenschaft verirrten Jugendfreund wieder aufzurichten und ihn in ruhigere und friedlichere Lebensbahnen zurückzuführen. Und Jason folgt nur zu willig ihrer Leitung. Je mehr ihn der Zauber der Kreusa anzieht, um so tiefer wird die Kluft zwischen ihm und Medea. Mit keinem wohlwollenden Worte, mit keinem dankbaren Blicke ermuntert und belohnt er mehr das redliche, wenn auch vergebliche Bestreben der letzteren, in der Welt der Gesittung heimisch zu werden und ihr Denken und Empfinden mit derselben in Einklang zu bringen. Ergreifend schön ist die Scene, in welcher Medea, von Eifersucht gestachelt,

und krampfhaft nach allem greifend, was ihr das Herz des Gatten wieder nähern könnte, sich Jasons Lieblingslied lehren läßt, und, da er nun kommt und, ihrer nicht achtend, Jugenderinnerungen mit der Nebenbuhlerin austauscht, in allen Steigerungen der Leidenschaft, von der kindisch frohen Hoffnung des Gelingens bis zur trostlosen Gewißheit des Verlustes die Worte wiederholt: „Jason, ich weiß ein Lied!“ In dieser Scene geht die Erbitterung der beiden Gatten zum offenen Hader über, und es bedarf nur noch eines Anstoßes von außen, um den Bruch zwischen den beiden vollständig zu machen. Die äußeren Umstände vollenden rasch, was die Leidenschaften vorbereitet. Wie bei Corneille treibt auch hier drohende Gefahr den Jason zum Treubruch, aber sie wird nicht wie bei dem französischen Dramatiker in einem farblosen Berichte geschildert, sondern tritt, die tragische Stimmung mächtig fördernd, mit dem Nahen des Amphiktyonenherolds, der den Bannspruch über Jason und Medea ausruft, packend in die Erscheinung. Jetzt zaudert der bedrängte Argonaute keinen Augenblick mehr, seine Gattin preiszugeben, um sich die Rettung zu sichern und die Hand der Kreusa zu gewinnen.

Auf das Charakterbild der letzteren und ihre Stellung in dem dargestellten Konflikte dürfte die Kreusa Klingers nicht ohne Einfluß gewesen sein. Auch diese ist das milde, freundliche Wesen, welches „dem edlen Gaste, dessen Stirne umwölkt ist,“ die verlorene Herzensruhe wiedergeben will. „Durch deiner Tochter reinen Blick,“ sagt Jason zu Kreon, „durch deiner Tochter sanftes Herz löste die Göttin das verhaßte Band, das mich an Medeen schmiedet. Sie, die schüchtern auf des Tempels Schwelle weilet, ließ mich empfinden, welche Wonne das sanfte, weiche Weib dem rauhen Manne gewährt.“ (S. 160.) Ihr leidenschaftsloses Herz wünscht nur ein einfaches, stilles Glück. „Wagen, Unternehmen sind Dinge, die mein Herz nicht kennt. Wenn ich die Götter je um etwas flehte, so war's um Ruhe,“ spricht sie zu Medea. Ähnlich preist die Kreusa Grillparzers dem Jason gegenüber als die einzigen Bedingungen des Glückes: „Ein einfach Herz und einen stillen Sinn.“ In beiden Dramen wird „die süße Unschuldige“ mit der Taube, dem Bilde der Einfalt, verglichen. „Deine Hand liegt leise in der meinen, wie der Taube Fittich auf der jungen Brut“ (S. 161), spricht Jason zu ihr, und bei Grillparzer schildert Medea sie:

„Gleich einer weißen Taube schwebest du,
Die Flügel breitend, über dieses Leben
Und netzest keine Feder an dem Schlamm,
In dem wir ab uns kämpfend mühsam weben.
Senk' einen Strahl von deiner Himmelsklarheit
In diese wunde, schmerzzerrissne Brust;
Was Gram und Haß und Unglück hingeschrieben,

O, lösch' es aus mit deiner frommen Hand
Und setze deine reinen Züge hin!
Die Stärke, die mein Stolz von Jugend war,
Sie hat im Kampfe sich als schwach bewiesen;
O, lehre mich, was stark die Schwäche macht." (Akt II S. 167.)

Als aber Jasons Treubruch offenbar wird, glaubt Medea, daß die holde Freundlichkeit der Kreusa nur die täuschende Hülle für ihre niedrige Tücke sei. Sie vergleicht sie mit der Schlange. „Schlichst du, kleine Schlange, durch des Haines Schatten nach dem Tempel, um der Göttin nun zu danken, da dir's gelungen, den Meineidigen seiner Erretterin, der Schöpferin seines unsterblichen Ruhmes zu rauben!" (Klinger S. 174.) Bei Grillparzer wendet sich Medea also gegen sie:

„Du auch hier? weiße, silberhelle Schlange?
O, zische nicht mehr, züngle nicht so lieblich,
Du hast ja, was du wolltest, den Gemahl!
War's darum, daß du dich so schmeichelnd wandst
Und deine Ringe schlangst um meinen Hals?
O, hätt' ich einen Dolch, ich wollte dich
Und deinen Vater, den gerechten König!
Darum sangst du so holde Weisen?
Darum gabst du mir Saitenspiel und Kleid?" (Akt II S. 186.)

Das entwickelte Hauptmotiv des Stückes: Jasons Verrat und die darauf folgende Verbannung der Medea wird noch durch ein zweites, ebenso wirksames unterstützt. Nicht nur das Weib, auch die Mutter in Medea muß auf das tiefste entwürdigt, auf das tödlichste verwundet werden, zu dem Verluste des Gatten muß noch der Verlust der Kinder kommen, um Medea zur völligen Verzweiflung zu treiben. Das letztere Motiv fand Grillparzer von den älteren Bearbeitern der Medeasage in der verschiedenartigsten Weise benutzt. Bei Euripides sollen die Kinder der Mutter in die Verbannung folgen. Sie selbst fleht darum, daß dieselben in Korinth bleiben dürfen. — Diesen Vorgang änderte Seneca und nach ihm Corneille dahin, daß Medea allein vertrieben werden soll. Die Kinder, welche sie als letzten Trost im Exil fordert, werden ihr von Jason standhaft verweigert, und gerade in dieser Weigerung erkennt die Unglückliche, daß ihr verräterischer Gatte mit ganzer Seele seinen Sprößlingen zugethan ist. Sie kann ihm daher den tödlichsten Schlag versetzen, wenn sie ihn der Kinder beraubt.

»Sic natos amat? — Bene est, tenetur, vulneri patuit locus.« (V. 550.)

läßt Seneca sie ausrufen und ähnlich Corneille:

»Il aime ses enfants, ce courage inflexible:
Son foible est découvert, par eux il est sensible.« (V. 962.)

Maximilian Klinger ging noch einen Schritt weiter. Er gab den Kindern der Medea einen Zug der Hinneigung und Liebe zu Kreusa. „Sie

neigen sich dahin, wohin des Vaters wankelmütig Herz sich sehnt" (S. 165). „Ich liebe diese holden Kleinen," bekennt Kreusa, „und suche den Vater oft mit stiller Freude in ihnen auf. Auch sie lieben mich als freundliche Gespielen." (S. 162.) Medea muß also sehen, wie die Rivalin nicht nur des Gatten Liebe, sondern auch das Herz ihrer Kinder gewonnen hat. Wiederum eine wesentliche Verstärkung des Motivs!

In der Tragödie von Julius von Soden sollen die Kinder zwischen den beiden Gatten wählen. Sie selbst sollen entscheiden, wer von ihnen beim Vater bleiben, und wer der Mutter folgen will. Man vergleiche:

„Medea (zu den Kindern).
Die Mutter flieht; der Vater bleibt; bei wem
Bleibt ihr? — Wählt hier!

Kinder (zu Medea laufend).
Bei dir!

Jason (sucht vergebens seine Erschütterung zu verbergen).

Medea.
Du hörst's! Entscheide nun! der Unschuld Stimme
Ist Götterspruch. Ihm unterwerfe ich mich."[1]

Diese Episode birgt den Keim einer tiefen Tragik, aber Julius von Soden hat es nicht im geringsten verstanden, ihn fruchtbar zu machen und dramatisch zu entfalten.

Grillparzer steigerte das Motiv zur höchsten Wirkung. Wie in der „Medea" Klingers, so weiß auch in seiner Tragödie die sanfte und gütige Kreusa die Kinder Jasons an sich zu fesseln. Sie sagt zu ihrem Vater:

„O, sieh, sie lieben mich, nur erst gekommen,
Als ob wir Jahre schon uns säh'n und kennten.
Mein mildes Wort, den Armen ungewohnt,
Gewann mir sie, wie mich ihr Unglück ihnen." (III 210.)

Auch bei Grillparzer will der Argonaute sich nicht von seinen beiden Kindern trennen, und erst auf das flehentliche Bitten seiner verstoßenen Gattin gesteht er ihr zu, einen der Söhne ins Exil mitzunehmen. Wie in der Tragödie von Soden haben auch hier die Kleinen zwischen Vater und Mutter zu wählen; aber diese Scene ist mit der von Soden gar nicht zu vergleichen. Auf der einen Seite erblicken wir neben dem Könige und Jason die Rivalin der Medea mit den beiden Kindern, und vor ihnen, ein Bild des Jammers und der Verzweiflung, die Mutter, welche die Knaben, die sie, wie die Löwin ihre Jungen, mit tiefem, starken Naturgefühle liebt, „an der Feindin falsche Brust geschmiegt" sehen muß. Glühende Liebe und tödlicher Grimm durchwogen wechselweise ihre Seele:

[1] Vergl. das Theater v. Graf Julius v. Soden. Aarau 1814. Bd. II S. 67.

„Die Kinder! Meine Kinder! Ja, sie sind's!
Das Einz'ge, was mir bleibt auf dieser Erde.
Ihr Götter! was ich Schlimmes erst gedacht,
Vergeßt es und laßt sie mir beide, beide!
Dann will ich geh'n und eure Güte preisen,
Verzeihen ihm und — nein, ihr nicht! — Ihm auch nicht!
Hierher, ihr Kinder, hier! — Was steht ihr dort,
Geschmiegt an meiner Feindin falsche Brust?
O, wüßtet ihr, was sie mir angethan,
Bewaffnen würdet ihr die kleinen Händchen,
Zu Krallen krümmen eure schwachen Finger,
Den Leib zerfleischen, den ihr jetzt berührt.
Verlockst du meine Kinder? Laß sie los?" (Akt III S. 210.)

Dann entringen sich furchtbare und gerechte Worte der Anklage und Drohungen ihren Lippen, welche den Dienst im Schluchzen zu versagen drohen, als sie sich wieder an die Kleinen wendet:

„Ihr Kinder, seht, man schickt die Mutter fort,
Weit über Meer und Land, wer weiß, wohin?
Die güt'gen Menschen aber, euer Vater
Und der gerechte, gute König da,
Sie haben ihr erlaubt, von ihren Kindern,
Der Mutter von den Kindern, eines, eins,
Ihr hohen Götter, hört ihr's? Eines nur! —
Mit sich zu nehmen auf die lange Fahrt.
Wer nun von beiden mich am meisten liebt,
Der komm' zu mir, denn beide dürft ihr nicht,
Der andre muß zurück beim Vater bleiben
Und bei des falschen Mannes falscher Tochter! —
Hört ihr? — Was zögert ihr?"

Aber die Kinder sind ihr entfremdet und drängen sich, die Mutter verleugnend, in zärtlicher Liebe an die bitter gehaßte Feindin.

„Sie wollen nicht? Die Kinder die Mutter nicht!
Es ist nicht wahr, unmöglich? —
Aeson, mein Ältester, mein Liebling!
Sieh, deine Mutter ruft dir, komme zu ihr!
Ich will nicht mehr rauh sein und hart!
Du sollst mein Kostbarstes sein, mein einz'ges Gut!
Höre die Mutter! Komm! —
Er wendet sich ab! Er kommt nicht!
Undankbarer! Ebenbild des Vaters!
Ihm ähnlich in den falschen Zügen
Und mir verhaßt wie er;
Bleib' zurück, ich kenne dich nicht! —
Aber du, Absyrtus! Schmerzenssohn,
Mit dem Antlitz des beweinten Bruders,
Mild und sanft, wie er;

Sieh, deine Mutter liegt hier kniend
Und fleht zu dir.
Laß sie nicht bitten umsonst!
Komm zu mir, mein Absyrtus!
Komm zur Mutter! —
Er zögert! — Auch du nicht? —
Wer giebt mir einen Dolch?
Einen Dolch für mich und sie!"

Endlich verstummen die Bitten ihrer äußersten Seelennot und die Worte des Hasses, und, „das ganze Weib ein brechend Mutterherz," wie Otto Ludwig in den „Makkabäern" sagt, sinkt Medea innerlich vernichtet zusammen mit dem Schrei: „Meine Kinder!" — Die Scene ist herrlich und des größten Meisters würdig.

Hiermit hat das Stück den Höhepunkt seiner Wirkung erreicht. Medeas Liebe gegen den Gatten und die Kinder schlug in Haß und Rache, und ihr Rachedurst in Verzweiflung um. Wie ein gehetztes Wild, das von allen Seiten umstellt ist, liegt das in der äußersten Überreizung des Empfindens zusammengebrochene Weib, tödlich gekränkt, verschmäht, rasend vor Wut und gefoltert von Schmerz, vor uns. Wir erwarten, daß, wenn sie sich noch einmal aufrichtet, es nur geschehen kann, um sich blind wütend gegen ihre Widersacher zu wenden und ihre Hand mit dem Blute der Schuldigen und Unschuldigen zu röten. Ein Weib wie Medea kann das weiblichste der Gefühle, das Muttergefühl, welches sich selbst in den Tiefen des niedrigen Lebens nicht verleugnet, nur im Wahnsinne der Verzweiflung von sich schleudern. Zu diesem Grade seelischer Erschütterung hat der Dichter sie vor unseren Augen geführt, und jetzt durfte er die heißen Wogen der Leidenschaft nicht wieder durch die Reflexion abkühlen lassen; von dem vollen Wirbel derselben mußte Medea zu der entsetzlichen Katastrophe fortgerissen werden. Jetzt galt es, die so machtvoll entwickelten Motive mit voller Energie auszubeuten, und mit einem letzten, sicheren Stoße der dramatischen Handlung die Wendung zum Furchtbaren zu geben. Aber nun gerade täuscht der Dichter unsere Erwartungen. Seine Kraft scheint nachzulassen. Er unterläßt es, die Aktion im Sturmschritte ihrem Ziele entgegenzuführen und seine Heldin im Paroxysmus der Leidenschaft das Entsetzliche begehen zu lassen. Im Gegenteil bringt er Stillstand in die Handlung, läßt die Reflexion sich wieder vordrängen und schwächt die erschütternde Gewalt der zuletzt geschilderten Scenen durch kleinliche Motivierung ab.

Zunächst trübt es den reinen, künstlerischen Eindruck des Werkes, daß der Dichter, wie in den „Argonauten", so auch hier, den Zufall in die Handlung eingreifen läßt, um Medea zu der Katastrophe zu drängen. Nach all' dem Furchtbaren, was sie erduldet, könnte sie zur Rachethat entschlossen

sein, aber sie ist es noch nicht, sie kann ihre ursprünglich weiblich-edle Natur nicht verleugnen. Sie erschöpft sich in Wehklagen, sie kann sich im Leide nicht ersättigen; wild verlangen das aufs tiefste verwundete Herz und die beleidigte Gerechtigkeit Sühne für den ungeheuren Frevel. Aber ihr Wollen in die That umzusetzen, dazu fehlt ihr noch immer die Kraft. Hier wünschen wir der Heldin Grillparzers etwas mehr von dem entschlossenen Grimme der Medea des Euripides. Als diese einsieht, daß sie den treulosen Gatten nicht zu seiner Pflicht zurückführen kann, ist ihr Racheplan gefaßt. Aber bevor sie ihre blutigen Anschläge ins Werk setzt, sichert sie sich beim König Ägeus von Athen, dem sie erfreuliche Orakel verkündet, einen Zufluchtsort. Sie, die alles zu opfern, das Liebste zu verlieren bereit ist, sucht noch ihr eigenes elendes Leben vor dem Verderben zu retten.[1] Von diesem ruchlosen Egoismus hat die Medea Grillparzers gar nichts, „sie ist nicht aus so unschreckbarem Kernstoffe gemacht," um mit Macbeth zu sprechen. Ihr muß der Zufall oder das Schicksal auf halbem Wege entgegenkommen und ihr durch ihren Feind, den König Kreon, welcher ihr die aufgefundene Kiste mit den Zaubermitteln und dem Vließe übergeben läßt, die Waffen zu dem Morde ausliefern. Da zögert sie nicht länger, ihre Gegner zu verderben. Sie handelt jetzt gleichsam unter einem höheren Einflusse, unter der geheimnisvollen Macht, welche von dem Vließe ausgeht; ein Wille, der über dem ihrigen steht, scheint ihr den Entschluß aufzunötigen. Und wie die Heldin des Euripides schlägt sie jetzt, um zu ihrem Ziele zu gelangen, die Wege der List und der Verstellung ein. Wie jene den Jason über ihre Absichten zu täuschen weiß, indem sie ihn glauben macht, sie sei mit ihrem Lose ausgesöhnt und erflehe nur das eine, daß ihre Kinder im Lande bleiben dürften; wie sie ihren Gatten bittet, reiche Geschenke an Kreusa senden zu dürfen, um ihren Kleinen die Huld der jungen Königstochter zu gewinnen, so zeigt sich Grillparzers Medea dem Willen des Königs Kreon unterwürfig, bringt

---

[1] „Uns Neueren muß es scheinen," so äußerte sich Grillparzer zu Foglar, „daß Medea sich zu leicht zum Morde der Kinder entschließe; da hingegen bei den Griechen die elterliche Gewalt so weit ging, daß die Kinder ungestraft ausgesetzt werden durften, wovon zum Mord ein kleiner Schritt ist. — Die zwei Scenen, wo Medea von Ägeus einen Zufluchtsort erhält, und dann der Chor eine Lobrede auf Athen erhebt, sind für uns müßig und unverständlich; müßig, weil sie Euripides, der alles auf den Ruhm seines Vaterlandes zurückbezog, nur für die Athener schrieb; unverständlich, weil wir keine Asyle mehr kennen (!), sondern gehen, wohin wir wollen; der Grieche kannte aber außer seinem Vaterlande nur Barbaries, daher die Verbannung ihm der Todesstrafe gleich galt." — (a. a. O. S. 23 f.) Vergl. auch Werke Bd. XIV S. 38. „Eines der Hauptmotive, um das sich ein guter Teil der Handlung dreht, der Zweifel der Medea, wohin sie sich nach vollbrachter That flüchten soll, verliert für unsere Zeit alle lebendige Wirksamkeit. — Aristoteles tadelte schon diese Episode. S. Kap. 25. 20." —

ihm die Meinung bei, sie habe sich gelassen ins Unvermeidliche gefügt, und erwirkt von ihm die Erlaubnis, das Vließ nebst kostbarem Schmucke seiner Tochter zum Geschenke überreichen lassen zu dürfen.

„König.
Dein Gut verlang' ich nicht: behalt, was dein!
Medea.
Nicht doch; ein klein Geschenk erlaubst du mir;
Die Tochter dein war mir so mild und hold,
Sie wird die Mutter meiner Kinder sein,
Gern möcht' ich ihre Liebe mir gewinnen!
Das Vließ lockt euch, vielleicht gefällt ihr Schmuck."
(IV. Akt. S. 226.)

Und der König geht blind in ihre Netze. Der dämonische Zauber des Vließes scheint ihm den klaren Sinn verwirrt zu haben. Wie kommt sonst **er**, der von Anfang an von Mißtrauen gegen Medea erfüllt war und das Schlimmste von ihr besorgte, zu der unter diesen Umständen so thörichten und verfehlten Nachgiebigkeit gegenüber der Bitte des Verderben brütenden Weibes? Muß es ihm denn nicht verdächtig scheinen, daß Medea ihm das Vließ nicht auf der Stelle geben, sondern zugleich mit prächtigem Geschmeide der Kreusa übergeben lassen will? Vermag denn Kreon wirklich zu glauben, daß die tödlich Gekränkte noch diejenige beschenken könne, welche ihr alles genommen, und gegen welche sie noch kurz vorher Drohungen ausgesprochen? All' diese Bedenken kommen dem König nicht. Er erwidert der Medea:

„Thu', wie du willst, allein bedenk dich selbst!
Kreusa ist dir hold gesinnt, das glaube.
Nur erst bat sie, die Kinder dir zu senden,
Daß du sie sähest noch, bevor du gehst,
Und Abschied nähmest für die lange Fahrt:
Ich schlug es ab, weil ich dich tobend glaubte,
Doch da du ruhig bist, sei dir's gewährt."

Man sieht, daß die nach allem Voraufgegangenen ganz unerwartete Wendung im Gemüte des Königs fast als etwas Selbstverständliches behandelt wird. Die Nachlässigkeit, mit der Grillparzer über diesen Punkt hinweggeht und die Motivierung verflüchtigt, verdient Tadel und fällt um so mehr auf bei einem Vergleiche mit der analogen Scene bei Euripides. Wie fein weiß hier Medea ihre List zu maskieren! Jason kann nicht an der Ehrlichkeit ihrer Absichten mehr zweifeln, wenn er gewahrt, wie Medea die Fassung verliert, wie tiefe Rührung sie ergreift, und sie mit Thränen im Auge also zu den Kindern spricht:

„O Kinder, Kinder, kommt zu mir, verlaßt das Haus,
O kommt, umarmt ihn, küsset ihn, und redet an
Mit mir den Vater, und vergessen sei zugleich

Die alte Feindschaft; auch die Mutter ist versöhnt,
Und Frieden waltet zwischen uns, der Groll verschwand.
Ergreift des Vaters rechte Hand! — Weh, wehe mir,
Gedenk' ich dessen, was ich tief verbergen muß! —
O meine Kinder, werdet ihr die liebe Hand
Noch lange so mir reichen? — Ich Unselige,
Mein Auge schmerzt von Weinen, ich bin voller Furcht."
(V. 870—877.)

Dann bringt sie nach einigen Zwischenreden ihre Bitte vor:

„So scheid' ich selbst und fliehe fort aus diesem Land;
Doch daß die Kinder deine Hand erziehen mag,
So bitte Kreon, daß er sie im Lande läßt.

Jason.

Dazu bered' ich schwerlich ihn; doch sei's versucht!

Medea.

So sende doch nur deine Braut zum Vater hin,
Ihn anzuflehen, daß er sie im Lande läßt.

Jason.

Es sei; und sie zu überreden glaub' ich wohl,
Wenn sie gesinnt ist, wie die and'ren Frauen sind.

Medea.

Bei dieser Mühe will ich selbst dir Hülfe leih'n,
Will ihr Geschenke senden, die, ich weiß gewiß,
Von allen auf der Erde weit die schönsten sind,
Ein feines Festkleid, einen goldgewobnen Kranz
Ihr durch die Kinder senden" u. s. w. (V. 914—925.)

Daß Jason hier den Bitten seiner schmerzbewegten Gattin nachgiebt, ist natürlich, daß Kreon in Grillparzers Tragödie auf das Ansinnen seiner Feindin mit so thörichter Bereitwilligkeit eingeht, zum mindesten sehr unwahrscheinlich. —

Bei der Betrachtung der Scene, welche der Katastrophe vorangeht, ist mir so recht klar geworden, welch' ein Faktor die Zeit in der Tragödie ist. Wenn in der Kette des tragischen Kausalnexus überall das Ungefähr ausgeschlossen sein und alles so geschehen soll, daß es nicht anders geschehen könnte, so muß auch jede tragische Handlung ihren besonderen Zeitpunkt haben. Im Drama ist es wie beim Schachspiele. Hier kommt es nicht nur darauf an, daß der richtige Zug gemacht werde, sondern auch, daß er zur rechten Zeit geschehe. Derselbe Zug ein Tempo später würde das Spiel verlieren, das er ein Tempo früher gewinnt. Auch der Dramatiker muß „das Eisen schmieden, solange es glüht" und Grillparzer hat in dem vorliegenden Falle mit dem entscheidenden Schlage zu lange gezögert. Jetzt will es ihm nur schwer gelingen, dem spröden Stoffe den tragischen Funken zu entlocken. — Die Medea, welcher zu derselben Zeit, da sie der Kreusa

das Vließ und den Flammenbecher sendet, ihre Söhne zum letzten Abschiede durch eine Sklavin zugeführt werden, ist nicht mehr die gleiche, wie in jenem furchtbaren Momente, als sie haßerfüllt und verzweifelt zu den Füßen ihrer Kinder lag. Der Paroxysmus der Leidenschaft ist vertobt. Die Wut beherrscht sie nicht mehr ganz, sondern sie ist ruhiger geworden, weichere Stimmen werden laut in ihrer Brust, und leise meldet sich die alte Liebe wieder. Mit mütterlicher Sorgsamkeit überwacht sie alle Bewegungen der Kleinen. Dann versinkt sie in Träumereien, und als bei der Erinnerung an die an ihr verübten Frevel der alte Grimm sich wieder in ihr empört, führt sie die Kinder aus ihrer Nähe fort. Damit ist für den Augenblick die Gefahr für die Kleinen beseitigt. Der Dichter muß also ein neues Motiv einfügen, um Medea zu der Mordthat zu treiben, und er giebt dem seelischen Konflikte seiner Heldin folgende Wendung. Als sie Feuer im nahen Königspalast aufflackern sieht, als Hülfegeschrei ihr verkündet, daß Kreusa ihr bereits zum Opfer gefallen sei, da sagt sich Medea, daß die Rächer, welche nahen, um sie zu töten, auch mit ihren Kindern kein Erbarmen haben würden:

„Sie kommen, sie töten mich,
Schonen auch der Kleinen nicht.
Horch! jetzt rief's! — Helle zuckt empor!
Es ist geschehn!
Kein Rücktritt mehr!
Ganz sei es vollbracht!“ (IV S. 233.)

Als Gora ihr mit der Schreckensnachricht von dem Ende der Kreusa entgegeneilt, stürzt Medea in den Säulengang und erdolcht dort ihre Kinder.

Der hier den Ausschlag gebende Beweggrund des Mordes ist also nicht mehr ihr Haß gegen Jason und ihre Söhne, sondern die Furcht, daß die letzteren in die Hände der Gegner fallen. Sie selbst bringt sie um, um sie der Rache ihrer Feinde zu entziehen. — Wie schwächlich und gekünstelt erscheint dies nach allem Vorhergehenden und wie wenig ersetzt es die Wirkung, welche der Dichter durch ein entschlossenes Ausbeuten der ersten Motive erreicht haben würde!

Beim Euripides finden wir übrigens den gleichen Beweggrund als letzten Hebel der Katastrophe:

„Ihr Teuren, fest steht mein Entschluß, die Kinder schnell
Zu töten und dann wegzuflieh'n aus diesem Land.
Nicht träge zaudernd geb' ich meine Kinder hin,
Will nicht von eines Feindes Hand sie morden seh'n.
Es gilt, sie müssen sterben; und muß dieses sein,
Will ich sie selbst ermorden, ich, die sie gebar!“ (V. 1209—15.)

Auch mit der gleichen Situation in Senecas „Medea“ hat diese Scene einige Züge gemeinsam. —

Bei Seneca ruft Medea die Kinder:

»Huc, cara proles, unicum afflictae domus
Solamen, huc vos ferte, et infusos mihi
Conjungite artus.« (V. 945 f.)

Vergl. Grillparzer (Akt IV S. 222/3):

„Kinder, hört ihr nicht? Steht auf!

Knabe (aufwachend).
Was willst du?

Medea (zu ihnen hingeschmiegt).
Schlingt die Arme um mich her!“ [1]

Der Heldin Senecas erscheint der Schatten des Absyrtus:

»Cujus umbra dispersis venit
Incerta membris? frater est. poenas petit.
Dabimus. Sed omnes fige luminibus faces:
Lania, perure. pectus en furiis patet.» (V. 963 f.)

Auch Grillparzers Medea glaubt den Bruder zu sehen, aber mild lächelnd, in freundlicher Gestalt.

„Willkommen, holde freundliche Gestalten,
Sucht ihr mich heim in meiner Einsamkeit?
Kommt näher, laßt mich euch ins Antlitz sehn!
Du guter Bruder, lächelst du mir zu?
Wie bist du schön, du meiner Seele Glück!“ (IV S. 232.)

Der Schluß des letzten Monologs der Medea ist in beiden Tragödien gleich.

Seneca (V. 971):

»Quid repens affert sonus?
Parantur arma, meque in exitium petunt.
Excelsa nostrae tecta conscendam domus
Caede inchoata. perge tu mecun comes.«

---

[1] Vergl. die herrliche Stelle aus der Medea des Euripides (V. 1040 f.):

„So geh' ich nun den jammervollsten Weg dahin,
Und diese send' ich einen jammervollern noch.
Noch einen Gruß den Söhnen! Reicht, o Kinder, reicht
Der Mutter eure Rechte, sie zu küssen dar;
O, liebe Hände, lieber Mund, liebreizende Gestalt,
O, meiner Kinder edles Angesicht!
Ja, werdet glücklich, aber dort! Der Erde Glück
Nahm euch der Vater. Lieblich hold Umfangen, ach,
Du süßer Hauch des Atems, weicher Wangen Rot!
Geht, geht, o Kinder: ich vermag nicht länger mehr
Euch anzublicken, ich erliege meinem Leid.“

Grillparzer (IV S. 233):

„Horch! Noch nicht! — Aber bald wird's erschallen
Von Jammergeschrei in der Königsburg.
Sie kommen, sie töten mich,
Schonen auch der Kleinen nicht.
Horch! jetzt rief's! — Helle zuckt empor" . . . u. s. w.

In Klingers Tragödie haben die Kinder der Medea zum Abschied das Geleit gegeben und ruhen zu den Füßen ihrer Mutter „am Born der guten Nymphe."

S. 201:

„Medea.
Knabe!

Mermeros.
Du zitterst, Mutter, wie Schilf im Wind.

Feretos.
Laß uns mit dir bleiben! Sieh, mich schläfert schon.

Medea.
Ihr könnt nicht bleiben, meine süßen Kinder; nur eure Mutter soll verloren irren."

Grillparzer:

„Der Kleinere.
Mich schläfert.

Der Ältere.
Laß uns schlafen geh'n, 's ist spät.

Medea.
Ihr werdet schafen noch euch zu Genügen.
Geht hin dort an die Stufen, lagert euch,
Indes ich mich berate mit mir selbst." — (IV S. 230.)

In beiden Dramen betrachtet die Mutter die Kinder mit liebevollem Empfinden.

Klinger (ebenda):

„Medea.
Der süße Feretos gesunken auf seine Linke, das Bild der Liebe! Noch diesen Morgen sprang er hoffend in die Gärten, wollte die Mutter kränzen, für die der Reiz des Lebens schon verwelkt ist. Unsanft schläfst du, holder Knabe! Moos unter deinem Haupte wäre ein weiches Kissen."

Grillparzer:

„Medea.
Wie er den Bruder sorgsam hingeleitet,
Das Oberkleid sich abzieht und dem Kleinen
Es warm umhüllend um die Schulter legt,
Und nun, die kleinen Arme dicht verschlungen,
Sich hinlegt neben ihn. — Schlimm war er nie!" — (S. 230.)

Klinger (S. 201):

„Feretos (auffahrend).
Was sprichst du, geliebte Mutter, in dich?"

Grillparzer (231):

„(Knabe, sich emporrichtend.)
Willst du etwas?"

In beiden Tragödien bricht während dieser Scene die Nacht herein Medea begrüßt sie:

„Die Nacht, die Tochter des Chaos, senkt sich hernieder. Ihr schwarzer Mantel verhüllt die unendliche Erde" u. s. w.

Vergl. Grillparzer (S. 231):

„Die Nacht bricht ein, die Sterne steigen auf,
Mit mildem, sanftem Glanz herunter scheinend" u. s. w.

Vergl. ferner Klinger (S. 205):

„Medea.
Furchtbare Mutter, ich fleh' um Hülfe! Räche mich an Jason! Sieh mich gestraft für meinen Frevel! Um seinetwillen habe ich Blut vergossen! Um seinetwillen den Bruder ermordet! Und er stößt mich von sich! wirft mich ins Elend! trennt mich von meinen Kindern! Ich fühle nun nichts mehr als Durst nach Rache, Lust nach Vernichtung."

Grillparzer IV 232:

„. . . Sie wird dich verraten, Greis,
Hat dich verraten, dich und sich:
Du aber fluchtest ihr.
— — — — — — — — — — —
Und sieh! dein Wort ist erfüllt:
Ausgestoßen steh' ich da,
Gemieden wie das Tier der Wildnis,
Verlassen von ihm, um den ich dich verließ;
Ohne Ruhstatt, leider nicht tot,
Mordgedanken im düstern Sinn.
Freust du dich der Rache?
Nahst du mir?" —
— — — — — — — — — —

Bekanntlich endet die „Medea" des Euripides damit, daß die Heldin, als Jason sie nach der Ermordung der Kreusa zur Rechenschaft ziehen will, in einem mit geflügelten Drachen bespannten Wagen, die Leichen der Kinder mit sich führend, durch die Lüfte fährt. Obschon bereits der Stagirite diesen Ausgang der Tragödie tadelt, weil er nicht aus der Fabel und den Charakteren, sondern durch die Maschine herbeigeführt werde,[1] haben trotzdem die späteren Bearbeiter des Stoffes bis auf Grillparzer diese Lösung festgehalten. Grillparzer gab seinem Drama einen Abschluß, welcher natürlicher ist und mehr unserem Empfinden entspricht. Zwar fehlt auch seinem Werke

[1] Kap. 15. 25.

das, was man zum grundlegenden Merkmale des Begriffs der Tragödie zu machen pflegt, der tödliche Ausgang. Aber sowohl die Heldin wie auch Jason sind innerlich so völlig gebrochen, ihre Existenz im gewöhnlichen Sinne ist derart vernichtet, daß das Weiterschleppen ihres verödeten Daseins gewissermaßen dem Tode gleichzuachten ist. Die Medea im letzten Akte gemahnt unwillkürlich an den König Ödipus am Schlusse des gleichnamigen Sophokleischen Stückes. Auch dieser scheidet nicht aus dem Leben, aber er ist, nachdem er die Selbstblendung an sich vollzogen, nur noch, wie er auf Kolonos sagt, „ein Schattenbild des Königs Ödipus." So sind auch Medea und Jason gleichsam nur noch Schattenbilder ihrer selbst. Was ihnen lieb und teuer war, hat ihre Leidenschaft zerstört; sie vermögen kein neues Leben mehr in sich aufzubauen. Das Bild ihrer Schuld steht vor dem Geiste der Medea in seiner ganzen entsetzlichen Größe. Sie hofft, begehrt und fürchtet nichts mehr, sie will nur den Stachel ihrer Leiden gegen sich selbst kehren, sie will dulden und büßen. So trägt also der Dichter einen Strahl der Versöhnung in das von Unheil gesättigte Gemälde seiner Tragödie, dessen Hintergrund sonst so düster bliebe wie Nacht und Tod und uns vielleicht allzu grauenvoll erscheinen dürfte. Ich muß gestehen, daß mich der von Grillparzer gewählte Abschluß sittlich wie ästhetisch befriedigt, und ich kann durchaus nicht der Meinung Volkelts beipflichten, daß Grillparzer besser gethan hätte, „wenn er Jason und Medea durch eigene Hand hätte umkommen lassen." „Wie die tragische Schuld," sagt dieser Kritiker, „stets die Kehrseite von etwas Großem und Wohlberechtigtem sein muß, so hat auch der tragische Untergang zwei notwendig zu einander gehörende Seiten an sich: er ist zunächst Sühne und Reinigung des Helden, sodann aber Befreiung des unglücklichen Ringers von der Last des kämpferischen, widerspruchsvollen Lebens. Käme dem tragischen Tode nicht auch diese zweite Bedeutung zu, so würde der Ausgang des Tragischen uns nicht mit jenem hohen Gefühle des Friedens und der Freiheit erfüllen können, mit dem uns jede wahre Tragödie entläßt. Jetzt ist es klar, warum ich den Schluß der Medea nicht völlig gutheißen kann. Es fehlt der Genius des Friedens und der Erlösung, der über der Leiche des tragischen Helden schweben soll."[1] — Dieser Ausführung muß ich entschieden widersprechen. Es ist nämlich etwas anderes, ob die feindlichen Mächte, welche der Held durch seine Schuld entfesselt, als Rächer der von ihm verletzten sittlichen Weltordnung, den Untergang ihm bereiten wie z. B. im „Wallenstein", oder ob der Held selbst sich den Tod giebt. Im ersteren Falle hat der tragische Untergang die sühnende und befreiende Wirkung, welche ihm Volkelt zuschreibt. Diesen sühnenden, beruhigenden und befreienden Eindruck macht aber der tragische

[1] Volkelt a. a. O. S. 80.

Selbstmord durchaus nicht. Der Mensch als das Geschöpf einer höheren Macht kann das Leben, welches ihm von dieser als Bedingung seiner sittlichen Fortbildung gegeben ist, nicht von sich werfen, ohne sich mit frechem Frevel an ihr zu vergehen. Der tragische Dichter hat in der Regel kein anderes Mittel, den Selbstmord des Helden mit der sittlichen Überzeugung desselben auszugleichen, als daß er ihn aus einer Stimmung seines Helden, die mit dieser entschieden zerfallen ist, hervorgehen, ihn im Augenblicke der empörten, der Überlegung unfähigen Leidenschaft geschehen läßt. Shakespeares „Romeo und Julie" und Schillers „Kabale und Liebe" geben uns Beispiele dieser Art. Man kann nun mit einem Helden wie Schillers Ferdinand das tiefste Mitleid empfinden, sein Untergang kann uns erschüttern, aber niemand wird doch im Ernste behaupten, daß sich durch den Selbstmord das Bild eines solchen Helden in unseren Augen reinige. Der Selbstmord ist und bleibt ein Verbrechen und kann als solches eine vorhergegangene Schuld nicht sühnen.

Das empfand im vorliegenden Falle Grillparzer. Er hatte seine Medea ursprünglich als ein Weib mit starkem sittlichen Gefühle dargestellt, welches fremde Schuld und verhängnisvolle Umstände im verräterischen Bunde mit ihrer Leidenschaft zu der entsetzlichen Freveltat fortreißen. Sie darauf als Selbstmörderin enden lassen, hieße, ihr den Stempel der tragischen Verbrecherin doch allzusehr aufdrücken. Das aber wollte der Dichter nicht. Darum verlieh er ihr die sittliche Kraft, die Bürde eines Daseins, welches schlimmer ist, als der Tod, weiterzutragen und ihr Leben einer gerechten Strafe zu opfern, und gerade und nur dadurch erreichte er, daß sich das Bild seiner Heldin wieder in unseren Augen reinigt. Zugleich erfüllt uns diese Sühne und Läuterung der Medea mit Gefühlen des Friedens, der Versöhnung und Beruhigung, wie wir sie angesichts der Leiche der Selbstmörderin Medea niemals empfinden würden.[1]

Das „goldene Vließ" endet also wie eine echte Tragödie. Es erregt die geschwisterten Empfindungen des Mitleids und der Furcht, welche nach Aristoteles die wahre Tragödie hervorrufen soll, in hohem Grade. Wir haben das tiefste Mitleid mit Medea, weil ihr Leiden ihrer Schuld keineswegs adäquat ist, weil sie ihr Unglück zwar veranlaßt, aber nicht in seiner

[1] Daß Sophokles den Selbstmord so oft als tragische Lösung verwendet, beruht auf der heidnischen Anschauung von der Erlaubtheit desselben. — Zu welcher Verirrung man bei der Verteidigung des tragischen Selbstmordes kommen kann, beweist die Auffassung Georg Günthers, daß der Selbstmord am Schlusse einer Tragödie ein Strafakt sei, den der Held an sich selbst vollziehe, weil er „zur Erkenntnis seiner Verirrung gekommen sei." (Vergl. G. Günther, Grundzüge der tragischen Kunst, Leipzig und Berlin 1885. S. 447.) Man denke nur an Sophokles' Ajas und an Shakespeares Brutus, um sich zu vergegenwärtigen, wie verkehrt diese Anschauung ist.

ganzen Schwere verdient. Die Furcht wird daneben sehr lebhaft, da wir sehen, wie ein so echt menschliches Vergehen wie der Verrat der Heldin an den Ihrigen durch die verhängnisvolle Kette der Umstände ein so furchtbares Verderben nach sich zieht. Das Einzelbild ihres durch kritische Verhältnisse so unheilvoll entwickelten Schicksals steht wie ein warnendes Schreckbild vor unseren Augen, wie ein Schreckbild, in welchem sich das zerstörende Walten menschlicher Leidenschaft und die nachgehenden Tritte einer rächenden Gerechtigkeit unverkennbar offenbaren. So ist diese Tragödie die Mahnung zur Beherrschung unserer Begierden und zur Unterwürfigkeit unter eine höhere Macht und deren Gesetz, aber auch zugleich eine ergreifende Dichterklage über das traurige Menschenlos:

„Was ist der Erde Glück? — Ein Schatten!
Was ist der Erde Ruhm? — Ein Traum!"

so tönt das erschütternde Finale der Dichtung. Man hat diesen Schluß eine echt Grillparzersche Lehre genannt, weil sie ganz der Weltanschauung des schwermütigen Dichters entspricht, welcher in dem Leben eine Grabstätte zertrümmerter Ideale erblickte und dieser Erkenntnis so oft Worte lieh. Aber haben denn nicht alle großen und gefeierten Dichter von dem Schöpfer des „Prometheus" bis zu dem des „Lear", von dem Dichter des „Hiob" bis zu dem des „Inferno", von dem des „Parzival" bis zu dem des „Kain" uns solche Betrachtungen nahegelegt? Ähnlich wie Grillparzer läßt Äschylus den Chor beim Unglück des „Agamemnon" ausrufen (V. 1327):

„O Menschenschicksal! ist es glücklich, ach, da kann
Ein Hauch es wandeln, doch des Leidens düsteres Bild
Vertilget ätzend kaum der vollgetränkte Schwamm,
Und dieses grämt mich tiefer noch als jenes selbst."

Und in Sophokles' „König Ödipus" klagt der Chor bei der grausigen Katastrophe:

„O sterbliche Menschheit, weh!
Ach, dein Leben, wie soll ich's nicht
Als Scheinleben erachten!
Wo, wo in der Welt genießt
Ein Mann mehr von dem wahren Glück,
Als soweit, daß er's wähne nur,
Nach dem Wahne vergehe." (Hartung V. 1186 ff.)

Welchen anderen Zweck hat im „Hamlet" die Totengräberscene, als den, um erschütternde Teilnahme für das jammervolle Menschenlos und die Hinfälligkeit menschlicher Herrlichkeit zu wecken, welche nur ein vorübergehender Schein, eine Lüge ist, welche verschwindet, wenn das Licht der Wahrheit sie trifft. „O, was ist Menschengröße!" ruft auch bei Schiller Gordon aus, als er das Verderben Wallensteins vor Augen sieht:

„Breit' es aus mit deinen Strahlen,
Senk' es tief in jede Bruſt:
Eines nur iſt Glück hienieden,
Eins: des Innern ſtiller Frieden
Und die ſchuldbefreite Bruſt!
Und die Größe iſt gefährlich,
Und der Ruhm ein leeres Spiel,
Was er giebt, ſind nicht'ge Schatten,
Was er nimmt, es iſt ſoviel!" —

Die dramatiſche Illuſtration dieſer Worte Ruſtans iſt die Tragödie von Jaſon und Medea. Das Symbol, an welches der Dichter dieſe Lehre von der Nichtigkeit menſchlichen Ringens und Strebens nach Ruhm und Ehre knüpfte, das mit der dunklen Schickſalsgewalt behaftete, goldene Vließ wird wieder der Begierde der Menſchen entrückt und der Hut der Himmliſchen übergeben. Nach Delphis Heiligtum trägt Medea es hin. Dort ſoll es, das unverſehrt hervorging aus dem Brande der korinthiſchen Königsburg, fortan friedlich ruhen. So kehrt auch der Nibelungenhort, nachdem er „acht ſtarke Helden verhetzt in Streit und keinen geſegnet durch ſeinen Beſitz" in die ſchweigende Tiefe der Rheinflut zurück. —

Was die Technik des Stückes angeht, ſo bekundet der ſceniſche Aufbau der erſten drei Akte Grillparzers volle Meiſterſchaft. Der Dichter hat in dieſer Tragödie ebenſo wie in den „Argonauten" die Einheit des Ortes aufgehoben. Zu Beginn der erſten drei Aufzüge und innerhalb des fünften findet ein Wechſel der Scenerie ſtatt. Die Zeitdauer der Begebenheiten umfaßt zwei Tage. Die Handlung ſelbſt iſt — wenn wir von dem bereits gerügten Fehler abſehen, daß wir über die vor der Tragödie liegende Thatſache, welche mehrfach als Urſache des Geſchehenden hervortritt, über den Tod des Pelias nicht volle Klarheit bekommen — mit glänzender Leichtigkeit zugleich exponiert und fortgeführt. Die Charaktere entfalten ſich raſch und beſtimmt, und keinen Augenblick wird das Hauptthema außer acht gelaſſen. In der Einleitungsſcene iſt das Vorbild Shakeſpeares unſchwer zu erkennen. Medea, in der grauen, düſteren Morgenfrühe allein mit dem Sklaven ihre geheimnisvollen Schätze in den Schoß der Erde verbergend — das erinnert an das düſter verſchleierte Vorſpiel des Macbeth, in welchem wir im Nebelgrau der ſchottiſchen Heide die Hexen, gleichſam die verkörperten, unheilvollen Kräfte der Natur, ihre unheimlichen Pläne ſchmieden ſehen. Hier wie dort wird die Stimmung für die Darſtellung des ergreifenden Kampfes zwiſchen der dämoniſchen Natur des Menſchen und ſeiner beſſeren, edleren, lichteren in genialer Weiſe vorbereitet. — Nach dieſem einleitenden Accord folgt das erregende Moment in der Botſchaft des Landmannes, daß der König von Korinth die Stadt verlaſſen und dem Jaſon Gelegenheit geben werde, ſich

ihm als Schutzflehender zu nahen. Dann steigt die Handlung aufwärts, indem sie uns die wichtigsten Personen des Gegenspiels, Kreon und Kreusa, vorführt. Wie der Dichter in den folgenden Scenen Berichtetes und Geschehendes mit einander verwebt, ist hohen Lobes würdig. Soviel auch erzählungsweise das Stück arbeitet, die dramatische Bewegung kommt in den ersten drei Akten nicht dabei zu kurz, das Erzählte entrichtet stets der Charakterenentwicklung seinen Zoll und bringt je nach der Situation, dem Genius des Dramas entsprechend, Aufenthalt und Beschleunigung. Alle Vorzüge der dramatischen Kunst Grillparzers enthält der zweite Akt: Leben, Wahrheit, Spannung, überraschenden Umschwung, Kontraste und schnellen Wechsel der Stimmung von Extrem zu Extrem. Aus der idyllisch-traulichen Scene zwischen den das Lautenspiel übenden Frauen wächst die Tragik mit eminenter Kraft heraus, und beim Erscheinen des Herolds tritt uns der Konflikt in seiner ganzen Stärke entgegen. Die Scene zwischen Jason und Medea im dritten Akt (S. 207), in welcher die Unglückliche vor dem Gatten auf die Kniee fällt, bezeichnet den Höhepunkt des Stückes. Gelingt es noch in diesem letzten Augenblicke der Medea, das Herz des verräterischen Gemahls umzustimmen, so ist die beklagenswerte Verwirrung gelöst. Da aber das Gegenteil eintritt, so nehmen die Dinge ihren weiteren Verlauf, und der tragische Vernichtungskampf beginnt. Bis zum Schluß des dritten Aktes ist alles in gewaltiger Steigerung. Dann aber erlahmt der königliche Flug der Tragödie. Der gefährliche vierte Akt ist viel zu breit. Die Schmerzensausbrüche der Medea, die Berufungen auf Vergangenes wollen gar nicht enden. Bei den deutschen Theatern pflegt man daher mit Recht diesen Akt zu verkürzen und mit dem fünften zu einem zu verschmelzen. —

Zurückblickend auf die technische Entwicklung des Gesamtwerkes, hebe ich hervor, daß der Dichter den vielgliedrigen Stoff in großen und geschlossenen Massen mit erstaunlicher Sicherheit zusammengefaßt und von der Fabel stets nur das dargestellt hat, was den Konflikt weiterführt und die Hauptcharaktere vor unseren Augen entfaltet. Grillparzer verschmäht die Episode, er kennt kein Ausbiegen von der geraden Straße, so verlockende Seitenpfade sich auch oft aufzuthun scheinen. Er erweiterte, weil der Stoff es forderte, die dramatische Form, indem er „durch die Verlängerung altgewohnten Maßes aus dreien Stücken künstlich eines flocht,“[1] aber er gab sie nichts preis. — Die trilogische Gliederung seines Werkes legt eine Vergleichung mit dem „Wallenstein“ nahe. Dieser letztere wird aber fälschlich eine Trilogie genannt, er ist ein Doppeldrama mit einem Vorspiele. Das farbenprächtige Lagerbild ist ein Bild ohne Entwicklung, und die „Piccolomini“

[1] Vergl. den Epilog. Werke Bd. II S. 4 f.

haben in der Gestalt, die ihnen der Dichter endgültig gab, keinen Mittelpunkt des Interesses und keinen Abschluß; denn der Konflikt zwischen Octavio und Max kommt erst in der Schlußtragödie „Wallensteins Tod" zum Austrag. Im „goldenen Vließ" dagegen ist jedes der einzelnen Stücke regelrecht durchkomponiert. Ein dramatisches Gemälde ohne Abschluß wie „die Piccolomini" findet sich nicht darin. Ein jedes Stück hat seine eigene tragische Verwicklung, seinen Höhepunkt, seine Katastrophe. Ihre volle Bedeutung gewinnen die einzelnen Teile freilich erst durch das Verhältnis, in welches sie zu einander gesetzt sind. Ohne große Schädigung des Verständnisses kann man sie nicht von einander lösen.

Wie die dramatischen Motive im einzelnen die Verbindung zwischen den verschiedenen Tragödien herstellen, glaube ich bereits zur Genüge gezeigt zu haben. Jedes Stück verhält sich zum folgenden wie die Ursache zur Wirkung. Nur in der Exposition der „Medea" werden, wie ich (S. 109 f.) dargelegt habe, einige Motive wirksam, welche nicht streng mit dem tragischen Kausalnexus verknüpft sind. In allen Teilen sehen wir den Gegensatz zwischen Kolchis und Hellas und in allen ruft das Symbol, das goldene Vließ, welches bei jeder neuen tragischen Wendung bedeutungsvoll erscheint, die Erinnerung an das Geschehene wieder in uns wach.

Die Sprache.

Die Sprache der „Medea" enthält außer den bereits (S. 113. 126 f.) gekennzeichneten noch folgende Elemente aus der „Medea" des Euripides. Kreon spricht (Akt III S. 198) also zu Medea:

„Die Drohungen,
Die du gesprochen gegen meine Tochter —
Denn die gen mich veracht' ich allzusehr —
Der wilde Sinn, den du mir erst gezeigt,
Sie nennen mir gefährlich deine Nähe,
Und darum sollst du heute mir noch geh'n!"

womit zu vergleichen Euripides' Medea V. 285 ff.:

„Ich fürchte, (was verhüllt' ich meine Worte noch?)
Du schaffest meiner Tochter unheilbares Leid.
Viel trifft zusammen, was mich stimmt zu dieser Furcht.
Du bist in mancher Tücke wohl gewandt und schlau;
Dann grollst du, daß dir dein Gemahl verloren ist:
Auch sagten meine Boten mir, du droheſt uns,
Dem Vater und der Tochter und dem Bräutigam
Unheil." —

Vergl. ferner Euripides V. 388:

„Der Wege, sie zu töten, hab' ich viele; doch,
Ihr Frau'n, ich weiß nicht, welchen ich betreten soll.

Leg' ich unten Feuer an der Braut Palast?
Wie? Oder bohr' ich ihr ins Herz den scharfen Stahl,
Zum Hause still einschleichend, wo ihr Lager steht?
Nur eines ist mir schrecklich: wenn man mich ergreift,
Nachdem ich, sinnend auf den Mord, eintrat ins Haus,
So werd' ich sterbend ein Gespött der Feinde sein.
Der grade Weg der beste, dessen bin ich auch
Am meisten kundig: ich ermorde sie mit Gift."

und Grillparzer (III S. 191/2):

„Medea.
Was glaubst du? Wenn er daherzög'
Im feierlichen Brautgeleit
Mit ihr, die ich hasse:
Und vom Giebel des Hauses entgegen
Flög' ihm Medea, zerschmettert, zerschellt.

Gora.
Der schönen Rache!

Medea.
Oder an Brautgemachs Schwelle
Läge sie tot in ihrem Blut,
Bei ihr die Kinder, Jasons Kinder, tot.

Gora.
Dich selber trifft deine Rache, nicht ihn.

Medea.
Ich wollt', er liebte mich,
Daß ich mich töten könnte ihm zur Qual! —
Oder sie? die Falsche! die Reine!

Gora.
Näher trifft du schon.

Medea.
Still! still!
Hinab, wo du herkamst, Gedanke,
Hinab in Schweigen, hinunter in Nacht!"

Vergl. Euripides V. 1369:

„Jason.
O teuerste Söhne!

Medea.
Der Mutter, nicht dir."

und Grillparzer (V S. 242):

„Jason.
Wo hast du meine Kinder?

Medea.
Meine sind's!" [1]

Einen Anklang an die „Choephoren" des Äschylus (V. 66 ff.):

„Geronnen ist im Blut
Der Mord, und seines stillen Trankes voll
Nährt Amme Erde unversiegt die Rache.
Wer in der Ehe keusche Sitze brach,
Ihm blühet mehr kein Heil. Es ist umsonst.
Und strömten alle Ströme eine Straße,
Hinwegzuspül'n den frevelfrohen Mord,
Vergebens strömten sie; es ist umsonst."
(Nach H. v. Wolzogen.)

glaubte ich in folgender Stelle der „Argonauten" zu vernehmen (I S. 41):

„Als du den Fremden erschlugst,
Den Götterbeschützten, den Gastfreund,
Und raubtest sein Gut,
Da trugst du einen Funken in dein Haus,
Der glimmt und glimmt und nicht verlöschen wird,
Gössest du auch darüber aus,
Was an Wasser die heilige Quelle hat,
Der Ströme und Flüsse unnennbare Zahl
Und das ohne Grenzen gewaltige Meer."

Aus der Medea des Seneca finden sich im „goldenen Vließ" außer den S. 127 ff. angeführten noch folgende Entlehnungen: Bei Grillparzer (Akt II S. 183 f.) heißt es:

„Du nennst mich Frevlerin? — Weh mir! Ich bin's;
Doch wie hab' ich gefrevelt, und für wen?
Laß diese mich mit gift'gem Haß verfolgen,
Vertreiben, töten, diese thun's mit Recht,
Denn ich bin ein entsetzlich, greulich Wesen,
Mir selbst ein Abgrund und ein Schreckensbild;
Die ganze Welt verwünsche mich, nur du nicht!
Du nicht, der Greuel Stifter, einz'ger Anlaß, du!" —

ferner Akt III S. 203:

„Jason.
Der Dinge denkst du nicht, die seither sind geschehn!
Medea.
Entsetzlich sind sie, ja, ich geb' es zu!
Am Vater hab' ich schlimm, am Bruder schlimm gethan,

[1] Vergl. Klingers Medea S. 193:

„Medea.
Und meine Kinder! Meine Söhne!
Jason.
Sind auch meine Söhne und folgen mir.
Medea.
Mein sind sie mehr! Mir sind sie näher!"

Und ich verdamme ſelber mich darob;
Man ſtrafe mich, ich will ja gerne büßen,
Doch du ſollſt mich nicht ſtrafen, Jaſon, du nicht,
Denn, was ich that, zu Liebe that ich's dir."

Vergl. damit Senecas Medea V. 496 ff.:

»Jason.

Medea amores objicit?

Medea.

Et caedem et dolos.

Jason.

Objicere tandem quod potes crimen mihi?

Medea.

Quodcunque feci.

Jason.

Restat hoc unum insuper, tuis ut etiam sceleribus fiam nocens.

Medea.

Tua illa, tua sunt illa: cui prodest scelus,
Is fecit — omnes conjugem infamem arguant,
Solus tuere, solus insontem voca:
Tibi innocens sit, quisquis est pro te nocens.«

In beiden Tragödien fordert Medea den Jaſon auf, mit ihr zu fliehen: Seneca V. 447 f.:

»Fugimus, Jason, fugimus, hoc non est novum,
Mutare sedes; causa fugiendi nova est:
Pro te solebam fugere.«

Grillparzer (Akt III S. 203):

„Komm', laß uns flieh'n, vereint mitſammen flieh'n!
Es nehm' uns auf ein fernes Land."

Jaſon.

Und welches?

Wohin?"

Vergl. ferner Seneca V. 493 ff.:

»Jason.

Dum licet abire, profuge teque hinc eripe:
Gravis ira regum est semper.

Medea.

Hoc suades mihi, praestas Creusae: paelicem invisam amoves.«

und Grillparzer Akt III S. 199 ff.:

„Medea.

So ſoll ich gehen?

Jaſon.

Geh'n!

Medea.

Noch heute?

Jason.

Heute!

Medea.

Das sagst du und stehst ruhig mir genüber?
Und Scham senkt nicht dein Aug' und rötet nicht die Stirn'?"

Seneca V. 506 ff.:

»Jason.
Quin potius ira concitum pectus doma
placare natis.
Medea.
Abdico, eiuro, abnuo —
Meis Creusa liberis fratres dabit?
Jason.
Regina natis exulum, afflictis potens.
Medea.
Non veniat unquam tam malus miseris dies,
Qui prole foeda misceat prolem inclitam,
Phoebi nepotes Sisyphi nepotibus.«

Grillparzer Akt III S. 207:

„. . . Medea.
Gieb mir meine Kinder!
Jason.
Die Kinder? Nimmermehr!
Medea.
Es sind die meinen!
Jason.
Des Vaters Namen fügt man ihnen bei,
Und Jasons Name soll nicht Wilde schmücken;
Hier in der Sitte Kreis erzieh' ich sie.
Medea.
Gehöhnt von Stiefgeschwistern? Sie sind mein!"

Auch die seltsame Stelle im dritten Akte der „Medea", wo Gora ihre Herrin an das Ende mehrerer berühmter Argonautenhelden erinnert, ist ein Einschiebsel aus den Chorgesängen der „Medea" Senecas. Es ist eine unglückliche Entlehnung, welche den ermattenden Dialog künstlich weiterführt und durchaus müßig und wirkungslos bleibt, weil die Erwähnung der antiken Heroen uns in das Dunkel der hellenischen Sage und nicht auf bestimmte, farbige Charakterfiguren des voraufgehenden Stückes hinweist. Denn unter Grillparzers Argonauten sahen wir weder einen Herkules, noch einen Theseus und Meleager.

Man vergleiche Seneca V. 610 ff.:

»Quisquis intravit scopulos vagantes,
Et tot emensus pelagi labores,
Barbara funem religavit ora,
Raptor externi rediturus auri;
Exitu diro temerata ponti
Jura piavit.«

Grillparzer (III S. 192):

„Die anderen alle, die mit ihm zogen
Den frevelnden Argonautenzug,
Alle haben sie rächend, strafend,
Die vergeltenden Götter erreicht;
Alle fielen in Tod und Schmach."

Seneca V. 634 ff.:

»Stravit Alcides Aquilone natos,
Patre Neptuno genitum necavit,
Sumere innumeras solitum figuras,
Ipse post terrae pelagique pacem,
Post seri Ditis patefacta regna
Vivus ardenti recubans in Oeta,
Praebuit saevis menbra flammis
Tabe consumptus gemini cruoris
Munere nuptae.«

Grillparzer S. 193:

„Dem Herakles, der sein Weib verließ,
Von anderer Liebe gelockt,
Sandte sie rächend ein leinen Gewand;
Als er das anthat, sank er dahin
In Qual, Angst und Todesschmerz,
Denn sie hatt' es heimlich bestrichen
Mit argem Gift und schnellem Tod.
Hin sank er, und des Öta waldiger Rücken
Sah ihn vergeh'n, in Flammen vergeh'n."

Seneca V. 643 ff.:

»Stravit Ancaeum violentus ictu
Setiger; fratres, Meleagre, matris
Impius mactas; (morerisque) dextra
Matris iratae; meruere cuncti.«

Grillparzer S. 193:

„Des Meleager rauhe Gewalt,
Des kaledonischen Eberbezwingers
Tötet Althea, die Mutter, das Kind.

Medea.

Verließ sie der Gemahl?

Gora.

Er erschlug ihren Bruder."

Mit Maximilian Klingers „Medea in Korinth" stimmt Grillparzers „goldenes Vließ" außer den S. 112. 116 f. 120. 128 f. angeführten noch in folgenden Stellen überein.

Klinger (S. 165):

„Beide Knaben (zu Medea).
Sieh uns freundlich! Wir fürchten dich!

Medea.

Weg! Du setzest deine Mutter der falschen Heuchlerin nach!"

Er gleicht dem Vater Zug für Zug, gleicht ihm auch darin, daß er sich dahin neiget, wo des Vaters wankelmütig Herz sich hinsehnt.

(Zu Feretos).

Komm', süßer Knabe, deine Zunge ist mild, dein Auge voll Treue. Du gleichst meinem Vater Aethos und siehst in die Sonne wie der Adler; dieser schweift nur um die Fläche der Erde wie sein Vater."

Grillparzer (III S. 212):

„Sie wollen nicht? die Kinder, die Mutter nicht?
Es ist nicht wahr, unmöglich! —
Äson, mein Ältester, mein Liebling!
— — — — — — — — — — —
Höre die Mutter! Komm!
Er wendet sich ab! Er kommt nicht!
Undankbarer! Ebenbild des Vaters!
Ihm ähnlich in den falschen Zügen
Und mir verhaßt, wie er;
— Aber du, Absyrtus! Schmerzenssohn,
Mit dem Antlitz des beweinten Bruders,
Mild und sanft, wie er;
Sieh, deine Mutter liegt hier knieend
Und fleht zu dir."

Vergl. weiterhin Klinger (Akt III S. 189):

„Medea.

Jason! So weit! — Doch nein! —
— Ich ließ meinen Vater verzweifeln und folgte dir.

Jason.

Eben dies macht mich nun elend.

Medea.

Absyrtus, meinen Bruder, ermordete ich, um deine Tage zu erhalten.

Jason.

Die Götter rächen seinen Tod an mir."

und Grillparzer Akt III S. 206:

„Medea.

Du hast zu Liebe mich verlockt und fliehst mich?

Jason.

Ich muß!

Medea.

Du hast den Vater mir geraubt,
Und raubst mir den Gemahl?

Jason.

Gezwungen nur!

Medea.

Mein Bruder fiel durch dich, du nahmst mir ihn,
Und fliehst mich?

Jason.
Wie er fiel, gleich unverschuldet."

Bei Klinger wie bei Grillparzer sucht Kreon den gesunkenen Mut Jasons wiederaufzurichten. S. 158 „Jason, du fühlst in meinem Sinne, und nochmals seh' ich in dir der Argonauten stolzen Führer." S. 161 „Jason, ich gebe den Menschen in dir einen Helden wieder." — Vergl. Grillparzer III 196/7:

„Du wirst dich neu erheben, glaube mir's.
— . . stromweis wird die Jugend Griechenlands
Um dich sich scharen gegen jedermann,
Um den Gereinigten, den Neuerhob'nen,
Den starken Hort, des Vließes mächt'gen Held." —

In der „Medea" Sodens und Grillparzers findet sich folgender paralleler Exkurs.

Soden S. 13:

„Jason (zu Eumedon).
Verbannt aus uns'rer Heimat, waren wir
Verloren, und der Argonauten edler Zug
Gebrandmarkt als ein tollkühn Abenteuer;
Denn der Erfolg ist's, der die Thaten prägt.
Vergebens hatte diese Heldenschar
Mit Riesenkraft gerungen, die Beschwerden
Der halben Welt mit festem Mut erduldet;
Das Fahrzeug durch die Wüste Libyens
Zum Pont-Euxin getragen und am Hellespont
Ihr Blut vergossen. — Wunderthaten, wert,
Den Sternenkranz um jedes Haupt zu winden,
Versanken in das Grab der neid'schen Zeit.
— — — — — — — — — — — —
Betreten war die Sternenbahn, wir sollten
Am Ziele schmachvoll sinken? —
Da bot Medea mir die Hand; Medea,
Die Tochter Hekates, die Mächtige,
Die Zauberin, die Reizende! Wir siegten;
Gerettet waren wir, gekrönt der Zug."

Vergl. Grillparzer I S. 157:

„Ich zog dahin in frischer Jugendkraft,
Durch fremde Meere, zu der kühnsten That,
Die noch geschehn, seit Menschen sind und denken.
Das Leben war, die Welt war aufgegeben,
Und nichts war da, als jenes helle Vließ,
Das durch die Nacht, ein Stern im Sturme, schien.
Der Rückkehr dachte niemand, und als wär'
Der Augenblick, in dem der Preis gewonnen,
Der letzte uns'res Lebens, strebten wir.
So zogen wir, ringfertige Gesellen,

Im Übermut des Wagens und der That,
Durch See und Land, durch Sturm und Nacht und Klippen,
Den Tod vor uns und hinter uns den Tod.
Was gräßlich sonst, schien leicht und fromm und mild,
Denn die Natur war ärger als der Ärgste;
Im Streit mit ihr und mit des Wegs Barbaren
Umzog sich hart des Milden weiches Herz.
— — — — — — — — — — —
Da fand ich sie, die dir so greulich dünkt;
Ich sage dir, sie glich dem Sonnenstrahl,
Der durch den Spalt in einen Kerker fällt.
Ist sie hier dunkel, dort erschien sie Licht,
Im Abstich ihrer nächtlichen Umgebung."

Auch aus seinen Jugenddramen hat der Dichter einige Stellen in „das goldene Vließ" herübergenommen. So ist die Scene in den „Argonauten", in welcher Medea die Geister ruft, der „Drahomira" nachgebildet. Vergl. Drahomira (Werke Bd. X S. 103):

„Die ihr mit des Gedankens Schnelle
Der weiten Erde Ball umkreist,
Und, dienstbar dem verworfenen Geist,
Aufhorchend liegt an dunkler Schwelle — . . .
. . . . . .
Zum Bunde vereint,
Erscheint, erscheint!
Aus wallender Flut,
Aus flammender Glut,
Aus der Erde Kluft,
Aus wehender Luft;
Drahomira ruft."

Die Argonauten I S. 52 f.:

„Die ihr einhergeht im Gewande der Nacht
Und auf des Sturmes Fittichen wandelt!
Furchtbare Fürsten der Tiefe!
— — — — — — — — — — —
Bei der Macht, die mir ward,
Bei dem Dienst, den ich that,
Bei dem Wort, das ihr kennt,
Ruf' ich euch:
Erscheinet! Erscheint!
— — — — — — — — — — —
Allgewaltige! lauscht meinem
Rufen!
Hört Medeens Stimme!
Eure Freundin ist's, die ruft.
Ich fleh', ich verlang' es:
Erscheinet, erscheint!"

Vergl. ferner Medea IV 227. — In der „Blanka von Kastilien“ sagt die Titelheldin (I 7. S. 32):

„Ach Schicksal, warum jenes Glück mir zeigen,
Wenn du mir diese Thränen hast bestimmt!“

und in der „Medea“ (Akt I S. 145):

„Jason.
Ihr Götter! Warum war so schön mein Morgen,
Wenn ihr den Abend mir so schwarz bestimmt.“

Grillparzers Stil im „goldenen Vließ“ sucht das antike Vorbild mit dem Vorbilde Shakespeares zu verbinden; der Dichter will das Poetische und Theatralische inniger als in der „Sappho“ mit dem Charakteristischen verschmelzen. Diese Absicht prägt sich schon darin aus, daß er dem Gegensatze zwischen den barbarischen Kolchern und den Hellenen sogar in der Form ihrer Rede Ausdruck giebt, indem er die ersteren in ungebundenen Rhythmen, die letzteren in fünffüßigen Jamben sprechen läßt. (S. 228.) — Die Reflexion drängt sich — wenigstens im „Gastfreund“ und in den „Argonauten“ — nicht so vor wie in der „Sappho“. Monologe sind weit seltener. Der Dichter stellt die Thatsachen mit größerer Objektivität dar und tritt mit seiner eigenen Meinung mehr zurück. Höchstens in Medea und Jason ist noch etwas von seiner früheren Art, aber Aietes, Absyrtus und Gora reflektieren nicht über sich und die Welt; sie charakterisieren sich durch ihr Thun. Nach Shakespeareſcher Art sucht Grillparzer selbst kurze Reden an entscheidenden Momenten so zu fassen, daß sie durch Gebärden begleitet und gleichsam in Handlung umgesetzt werden. Mächtige Wirkung bekommt dadurch der Schluß jener Scene zwischen Medea, Kreusa und Jason, als der letztere seiner Gattin die Leier entreißen will, und sie dieselbe zerbricht und vor Kreusa hinwirft:

„Hier!
Entzwei!
Entzwei die schöne Leier!

Kreusa.
Tot!

Medea.
Wer? — Ich lebe! — lebe!“ —

Es ist hierbei notwendig, daß der Vorschrift der Dramatiker gemäß Kreusa „entsetzt zurückfährt“, daß alsdann Medea ihr „Wer?“ „rasch umblickend“ spricht und ihr: „Ich lebe, lebe!“ stolz und drohend, und daß sie nachher, hoch emporgehoben vor sich hinstarrend, dasteht. — Während in der „Sappho“ die Stichomythieen fehlen, bewegt sich in der „Medea“ Rede und Gegenrede gern in parallelen Wendungen z. B. S. 150:

„König.
Dein Oheim starb?
Jason.
Er starb.
König.
Wie aber?
Jason.
Nicht durch mich!
So wahr ich leb' und atme, nicht durch mich!
König.
Doch sagt's der Ruf und streut's durch's ganze Land.
Jason.
So lügt der Ruf, das ganze Land mit ihm.
König.
Der einzelne will Glauben gegen alle.
Jason.
Der eine, den du kennst, gen alle, die dir fremd" u. s. w.

Weitere Stichomythieen finden sich „Medea" Akt I S. 142 f. III 209. Vielleicht ist diese Neigung Grillparzers für das Dialektische auf den Einfluß des Euripides zurückzuführen.[1]

Für die Darstellung der Nachtseiten der menschlichen Natur steht dem Dichter eine verschwenderische Fülle von Nüancen zu Gebote. Man darf wohl behaupten, daß selten die Raserei der Leidenschaft durch die sprachliche und scenische Form schöner und kraftvoller gebändigt worden ist, als in der „Medea". Mit glaubhafteren Lauten kann der Schmerz nicht stöhnen und lallen, weinen und klagen, kann die Wut nicht toben, die Reue nicht schluchzen. Ganz fern hält sich der Dichter dabei von naturalistischer Roheit. Im Stammeln der Eifersucht und des wütendsten Schmerzes findet er noch Melodie und Rede. So, wenn Medea sich an Jason wendet:

„Wohl denn, so will ich mich aufs Bitten legen!
Mein Gatte! — Nein, das bist du ja nicht mehr!
Geliebter! — Nein, das bist du nie gewesen!
Mann! — wärst du Mann und brächst dein heilig Wort?
Jason! — pfui! — Das ist ein Verrätername!
Wie nenn' ich dich? Verruchter! — Milder, Guter!
Gieb meine Kinder mir und laß mich gehn!" (S. 208.)

Eine hinreißende Naturstärke liegt in diesen Worten, aber es spricht aus ihnen entfaltete, künstlerisch beseelte, geadelte Natur. Ganz wie Shakespeare, weiß Grillparzer mit dem Tropus der Ironie besonders tiefe Wirkungen zu erzielen, z. B.:

[1] S. Euripides' Medea V. 1351 ff. Orestes 483 ff. Alceste 711 ff. — Zu den herrlichsten Stichomythieen gehört die in der „Antigone" 506 ff.

„Wer ist der Fromme denn, mit dem ich spreche?
Ist das nicht Jason? und der wär' so mild?
Du Milder, kamst du nicht nach Kolchis hin
Und warbst mit Blut um seines Königs Kind?
Du Milder! schlugst du meinen Bruder nicht?
Fiel nicht mein Vater dir, du Frommer, Milder?
Verlässest du das Weib nicht, das du stahlst?
Du Milder! Du Entsetzlicher, Verruchter!" (S. 200.)

Die Diktion des goldenen Vließes besitzt also im hohen Grade dramatische Kraft, Schwung und Frische, aber es hieße in dem Lobe derselben zuweit gehen, wenn man mit Fäulhammer sagen wollte, „daß vor solchen Worten die Nergeleien des Dionysius Longinus machtlos abprallen."[1] Der dichterische Vortrag ist vielmehr in vielen Einzelheiten ebensowenig exakt, wie die Sprache der Sappho. Grillparzer hatte Eile gehabt, sein Werk abzuschließen, und mancherlei Härten des Dialogs sind infolgedessen nicht ausgemerzt, prosaische Wendungen geblieben, die von dem voll und groß klingenden Pathos stark abstechen, z. B.:

„Kreusa.
Hier dein Gemahl. Sieh, Jason, wir sind Freunde!

Jason.
So, so. — — —
— . . . Medea!

Medea.
Was gebeutst du, mein Gemahl?

Jason.
Sahst du die Kinder schon?

Medea.
Ach ja, nur erst.
Sie sind recht munter.

Jason.
Sieh doch noch einmal!

Medea.
Nur kaum erst war ich dort.

Jason.
Sieh doch, sieh doch." — . . .

Verschiedenes läßt im Anklingen den einheitlichen Guß der Arbeit vermissen, man merkt den frischen Ansatz der Feder. Die Sprache wiederholt Gedanken und Worte, eine Unart, in die selbst der sonst so präzise Lessing in seinem „Nathan" und Schiller im „Don Carlos" verfallen sind. So läßt Grillparzer Medea im zweiten Akt S. 183 zu Jason sprechen:

[1] Fäulhammer a. a. O. S. 64.

„Du nennst mich Frevlerin? — Weh mir! ich bin's!
Doch wie hab' ich gefrevelt und für wen?
Laß diese mich mit gift'gem Haß verfolgen,
— — — — — — — — — —
Die ganze Welt verwünsche mich, nur du nicht!
Du nicht, der Greuel Stifter, einz'ger Anlaß, du!" —

und ebenso im dritten Akt S. 203:

„Entsetzlich sind sie, ja ich geb' es zu!
Am Vater hab' ich schlimm, am Bruder schlimm gethan
Und ich verdamme selber mich darob;
Man strafe mich, ich will ja gerne büßen,
Doch du sollst mich nicht strafen, Jason, du nicht!
Denn was ich that, zu Liebe that ich's dir!"

Vergl. ferner S. 172 (Akt II):

„Kreusa (zu Jason).
Du wirst dich wieder heben, wenn du willst."

und S. 196 (III):

„König (zu Jason).
Du wirst dich neu erheben, glaube mir's."

In einzelnen Wendungen gefällt sich der Dichter besonders, da sie auch in seinen früheren Werken vorkommen. — S. in den „Argonauten" (Akt II S. 46):

„Ruft er Land! und rudert darauf hin
Und besteigt's und sinkt — und sinkt —
Und wird nicht mehr gesehn."
(Vergl. Goethes Fischer.)

Akt II S. 59:

„Entkam es dem Stall und ward nimmer gesehn."

Akt II S. 70:

„Mit Milo hat er sich vom Zug entfernt,
Heut' nacht entfernt und ward nicht mehr gesehn."

Vergl. ferner „die Argonauten" II S. 61:

„Peritta (zu Medea).
Feucht fühl' ich dein Antlitz auf meiner Schulter!"

und III S. 103:

„Aietes (zu Medea).
Was ist? Feucht liegt dein Angesicht auf meiner Schulter."

In grammatikalischer Hinsicht gestattet sich der Dichter einige bedenkliche Freiheiten. So z. B. „Medea" II S. 174:

„Ich habe sie durchgangen, da ich kam
Und Brust und Lippen kühlend eingetaucht
Im frischen Born der hellen Kinderzeit."

Er trennt mehrmals die Adverbialpräposition in ungehöriger Weise von ihrem Zeitworte, z. B. Medea I S. 146:

„Der rück sich rollend immer wiederkehrt."
„In dem wir ab uns kämpfend, mühsam weben." (S. 166.)

Im übrigen gilt das von der Sprache der „Sappho" Gesagte auch von der Diktion „des goldenen Vließes". Auch hier treffen wir die den antiken Mustern nachgebildeten Wortkompositionen — z. B. herzerfreuend, beutereich, sturmumtobt, triftgenährt, nimmerstill, — sowie die wiederholten Klagerufe. — (S. 154.)

Was ferner die metrische Form der Sprache angeht, so begegnen wir auch im „goldenen Vließ" einer Reihe von sechsfüßigen und vierfüßigen Jamben.[1]

---

[1] Im „Gastfreund" fand ich sechs Sechsfüßler. S. 16 Wie oder ehrt. — 20 Die Priester neigten sich. — 21 Noch eins! An reichem Schmucke. — 22 Kommt, Freunde, teilt die Lust. — 25 Ihr Götter! Was ist das? — 26 Mein Schwert, den letzten Schutz. — Die „Argonauten" enthalten dreizehn Sechsfüßler. S. 47 Sie laufen statt zu geh'n. — Und zu entdecken und zu schlachten. — 50 Ich will, wer hält mich? — 69 Bald naht er selbst. — 76 Es war ein köstliches. — 91 Verfolgen uns nicht. 97 Wo anders die Gesetze. — Wie eine Heimat fast. — 98 Mich soll's doch wundern. — 100 Schag deine Augen. — 101 Nicht weil du willst. — 103 Blick noch einmal. — 108 Und ohne Siegespreis. — Der Dialog der „Medea" hat sieben- und fünfzig sechsfüßige Jamben. S. 137 Gebiet'rin, ja! So komm'! S. 139 Laß uns die Götter bitten. — S. 141 So wär' denn immer da. — Warum nicht auch. 143 Daß selbst des falschen. — 146 Geh hin! Bist du. — 147 In seinem Hause lebt. 148 Nicht jedem bist du Weib. 150 Steh auf! Nicht eher. — 151 Der eine, den du kennst. — 152 Ein gräßlich Weib. — Wie hieß sie. — 153 Da nimm'! Du arme. — Laß' ich sie hin? — 155 Hab' Dank, und wenn du nicht. 159 Ihr fluchend, mir und unsren Tagen. 160 Und als ich forderte. — Die ihm ein Greuel sei. 161 Ich aber sagte. — 163 Daß ich sie strafen. — 168 Sie will Medeens Freundin. 172 Mit meinen Kindern. — 173 Mach, daß sie heimkehrt in. — Und die Erinnerung. 177 Sie weint. Wie kannst du. — 180 That sie's? Nicht mit der Hand. — Die ihr herüber brachtet. — Da traten seine Töchter. — Die Mädchen aber sagen's. — Und immer tiefer sinkt. — 181 Da ging Medea fort. — Mich schaudert, denk' ich. — Ob Jason, dem Thessalier. — 182 Ja, Herold, meinen Eidam. 183 Weißt noch den alten. — Nur thöricht nannte. — 184 Du nicht, der Greuel. — Und, deinem Trotze. — 185 Nun aber sag' ich. — 186 Also zerreiß' ich meine. — 187 Ich sage dir, du wirst. — Und hole das, was mir. — 196 Ich fühle nichts in mir. — 198 Ich wiederhole nur. — 200 Und Scham senkt nicht. — 201 Und ich? Du trägst. — 203 Du nahm mich, wie. — Der Dinge denkst du nicht. — Am Vater hab' ich schlimm. — 204 Ich bin nicht, der. — 208 Und welcher? Ihnen selbst. — 223 Sie hin nach Kolchis. — 228 Wagst du, zu widerreden. — 231 Wenn ich das Märchen. 240 Ich hab' es nicht gewollt! —

Im „Gastfreund" fand ich drei Vierfüßler. S. 18 Vielleicht, wer weiß. — 30 Kein frohes Mahl. — Was er am liebsten; — in den „Argonauten" sechs: S. 49 Wenn man erzählt. — 69 Für dich mag's sein. — 71 Hier leg' ich von mir. 121 Die heut' wir fingen. — 124 Komm' her, mein Weib! — 132 Zurück in's Vaterland; — in der „Medea" neunzehn: S. 144 Sprich nicht zum Mond. 152 Ich bin's!

Auch zwei gereimte vierfüßige Trochäen kommen in den „Argonauten“ S. 111:

„In der Höhle liegt's verwahrt,
Weh dir, wenn sich's offenbart!“

Ähnlich heißt es S. 37 in daktylischen und trochäischen Rhythmen:

„Fest verwahrt in der Höhle Hut
Liegt es, das köstliche, goldene Gut.“

Noch an anderen Stellen weicht der Dichter von dem herrschenden Versmaße ab, um der wechselnden Empfindung der redenden Personen durch den Rhythmenwechsel Ausdruck zu geben, und bedient sich der gewichtigen Trochäen, der lebendigen Anapäste und der beweglichen Daktylen. Z. B. in den „Argonauten“ IV S. 117 Haltet aus, meine Sinne, haltet aus! 7 2 S. 131 Mörder du selber! — Medea III S. 202 Das sagst du mir, Zaubrische Gräßliche! Hebe dich von mir. II 185 Und rufst meine Gedanken wider mich!

Was die Betonung der griechischen Worte angeht, so gebraucht Grillparzer den Eigennamen Jason zweisilbig, z. B. S. 47 Und Jasons Sache machend zu der ihren. S. 69 Fremd ohne Rat und Führer, Jason fehlt. — Das Wort Herakles trägt die Hebung auf der vorletzten Silbe. S. der „Gastfreund“ S. 20 Vergleichbar dem Herakles, doch nicht er. — Das Wort Pelias mißt der Dichter bald zweisilbig, bald dreisilbig. S. „Medea“ S. 143:

„Daß selbst des falschen Pelias meines Oheims Tod.“

Ebenso S. 162 uud 197. Dreisilbig ist Pelias in dem Verse:

„Dem Schatten Pelias' erbauen wollte.“ (S. 225.)

Das Wort Amphiktyonen verwendet er viersilbig. S. „Medea“ S. 179 „Vom Stuhl hierher gesandt der Amphiktyonen;“ ebenso S. 182 und 197.

In betreff der Versausgänge und des Hiatus nimmt sich der Dramatiker dieselben Freiheiten wie in der „Sappho“. S. 64. Er benutzt auch hier zu den klingenden Versausgängen sowohl solche Worte, deren letzte Silbe einen starken Nebenton hat wie: Vorrat, seltsam, Antlitz, Stillstand,

---

Ist sie's? — 160 Du aber! Ich? — 163 Ich nehm' es ernstlich. — 172 Traf mich kein Aug'. 174 Als man's gedacht. 182 Und so verkünd' ich. 183 Nicht so, mein Gatte. 207 Verzeiht mir, Kolchis. — 222 Allein nicht wag' ich. — 227 Wie warm, wie weich. 237 Wächst Flamme denn. 244 Doch was auch kommen. — Was ist der Erde Glück? — Was ist der Erde Ruhm? — Ich scheide nun, leb' wohl. — Die wir zum Unglück. — Im Unglück scheiden wir. Außerdem findet sich in den „Argonauten“ ein dreifüßiger Jambus: S. 97 Da seiend, weil es ist —; in der „Medea“ ein solcher S. 221: Ich weiß wohl, wo es liegt und ein Zweifüßler S. 181: Es war mein Lohn.

Zuflucht, Fruchtbaum, Mitleid, freisprach, Antwort, als auch getrennte Worte wie: sag' ich, schau' ich, hier sonst, stehst du, wie mich.

Enjambements sind in dem „goldenen Vließ" nicht häufig. Sie finden sich in Fällen wie folgende: Das Subjekt wird von seinem Prädikat getrennt. S. „Argonauten" S. 55 Ich hasse deine Schönheit, weil sie ‖ Mich hindert. — S. „Medea" S. 160 Gemurmel ‖ Läuft durch die Stadt. S. 171 Die nackte Wirklichkeit ‖ Schleicht still heran. Oder das Prädikat steht im ersten Verse, das Subjekt im zweiten: „Medea" S. 157 Der Rückkehr dachte niemand, und als wär' ‖ der Augenblick. Oder das Adverbium schließt den ersten Vers: „Medea" S. 148 Du aber — bleib indes ‖ Fern von der Stadt. S. 158 und wie ‖ Ein Abenteuer trieb ich meine Liebe. 160 vor dem Hausaltar er sitze, wo ‖ Das Wundervließ. 161 Und zu reden sucht ich, doch ‖ Umsonst, das Volksgebrüll. S. 211 Euer Vater aber ‖ Und der gerechte, gute König. — Oder der erste Vers endigt mit einem persönlichen oder relativen Pronomen. S. „Medea" S. 243 Ich aber scheide jetzt von dir ‖ Auf immerdar." Der „Gastfreund" S. 20 Vertrauend auf der Götter Beistand, die ‖ Mir Sieg und Rache. —

Der Reim findet sich in den „Argonauten" S. 37. S. 111 u. 227 und in „Medea" S. 227.

Des Meeres und der Liebe Wellen.

Entstehung.

1.

Schon im Jahre 1819, während Grillparzer mit seiner Trilogie beschäftigt war, trug er sich mit dem Gedanken, die Sage von Hero und Leander zu dramatisieren. Vielleicht verdankt er einem im Theater an der Wien aufgeführten, von K. Herklots verfaßten und J. Schneider komponierten Melodram „Hero“[1] die erste Anregung. Die Arbeit am „Vließe“ und andere sich gestaltende Pläne brachten aber den herrlichen Stoff für einige Zeit in Vergessenheit, bis der Dichter i. J. 1822 durch das Erscheinen von A. J. Büssels Trauerspiel „Hero und Leándros“ wieder auf die Sage hingewiesen wurde.[2] Schöpferisch näher getreten ist ihr Grillparzer damals noch nicht. Das Studium Shakespeares, dessen Einfluß im „Vließe“ schon fühlbar wird, hatte seine alte Vorliebe für das historische Drama wiederaufgeweckt, und so verließ denn, da das Schicksal seiner Trilogie ihn belehrt hatte, daß ein antiker Stoff schwerlich volkstümlich wird, seine Muse die griechische Mythenwelt, um sich wieder auf dem Boden der historischen Tragödie anzusiedeln. Inmitten eines Staatswesens, dem alle Eigenschaften eines freien, großen Organismus fehlten, während eine engherzige Censur jede frische schriftstellerische Bewegung lähmte, und der Druck der Polizeiwillkür durch die Verfolgung liberalgesinnter Männer im öffentlichen Leben schmerzlich empfunden wurde, fühlte sich Grillparzer gedrungen, die bewegenden Faktoren der östreichischen Geschichte dramatisch zu erfassen. In seiner Tragödie „König Ottokars Glück und Ende“ läßt er den Begründer

[1] Vergl. die Wiener Zeitschrift Jhrg. 1818 Nr. 86. S. 802.

[2] Hero und Leandros, Trauerspiel in 5 Akten v. Aloys Joseph Büssel. Bamberg und Würzburg 1822. — Grillparzer äußerte während seines Aufenthaltes in München im Herbst 1826 zu dem ihm befreundeten Ministerialrat Eduard v. Schenk, dem Dichter des „Belisar“, daß er sich seit 1822 mit der Herotragödie beschäftigt habe. S. Wiener Zeitschrift für Kunst ꝛc. Jhrg. 1831. Nr. 57. (Mitteilung aus München.)

der Habsburgischen Dynastie im Bilde wiederaufleben und weist in dem Kampfe desselben gegen den trotzigen Böhmenkönig auf die germanisierende Aufgabe des östreichischen Staates hin. Dank erntete er für diese vaterländischen Bestrebungen wenig, desto mehr Anfeindungen und Verleumdungen, die viel dazu beitrugen, den Keim der Melancholie in seiner Seele immer mehr zu entwickeln. Der Hang zur Selbstquälerei verfolgte ihn höhnend sogar bis in die stille Werkstatt seines Schaffens. Grillparzer glaubte, der Born seiner Poesie sei im Versiegen, „eine stufenweise Erkaltung seiner Phantasie in seinen Schöpfungen bemerkbar." „In der Ahnfrau", schreibt er, „ist sie in voller Glut der Jugend, in der „Sappho" schon etwas ruhiger geworden, „Medea" schwankt zwischen zuviel und zuwenig. „Ottokar" ist ein berechnetes Werk (bis ins Kleinste berechnet, was man auch vom Gegenteile sagen mag), aber die Ausführung bleibt oft zurück." — Im Winter 1825 finden wir ihn wieder mit der Herotragödie beschäftigt. Er begann damals mit einer sorgfältigen Scheidung und Sichtung des Stoffes, welchen er größtenteils aus Musäus des Grammatikers „Hero und Leander" schöpfte. Die erste dramatische Skizze, welche er entwarf, enthält seine Plaudereien mit sich selbst, eine Art Frage- und Antwortspiel über den Wert oder Unwert gefundener stofflicher Elemente und die Einführung neuer Motive. Die verschiedenen Teile der geläuterten Materie ordnete er nach ihrer Bedeutung für die Idee des Kunstwerkes und suchte das Haupt- und Nebensächliche in die richtige Beleuchtung zu rücken. Ein Einblick in diese Aufzeichnungen giebt die lohnendsten Aufschlüsse über das, was der dichterischen Inspiration als technische Arbeit voraufgeht. — Noch aber wollte es Grillparzer nicht gelingen, den Widerspruch zu heben, der zwischen dem schönen Ebenmaße der hellenischen Elegie und der Tragödie besteht, welche die entfesselte Menschenkraft Stirn an Stirn gegenüberstellen soll. Er schreibt im März 1826: „Diesen Winter über beschäftigten mich nacheinander drei Stoffe zu Trauerspielen. Anfänglich Libussa. Hier konnte ich schon den Plan nicht zur Genüge ausbilden. Die Verwicklung war so spitz, so kaltwitzig, daß ich bald alle Lust verlor. Hierauf kam Hero und Leander an die Reihe. Den Plan dazu hatte ich schon aus früherer Zeit im Kopfe, und, war er dunkel geworden, ich brauchte ihn nur aufzufrischen. Es gelang zum Teil, aber sobald ich die Feder ansetzte und die Ausbildung der einzelnen Teile dem Verfolgen der Arbeit vorbehalten wollte, gerieten gleich die ersten Zeilen so kalt, so leblos. Das, was mich eigentlich an den Personen interessierte, kam in der Darstellung so wenig zum Vorschein, daß ich wieder ablassen mußte."[1]

[1] Heinrich Laube, Franz Grillparzers Lebensgeschichte S. 51 f.

Unzufrieden mit dem Geschaffenen, an seiner dichterischen Kraft fast verzweifelnd, unternahm Grillparzer, um einen erfrischenden Hauch in sein dumpfes Gemütsleben zu bringen, im Herbst 1826 eine Reise nach Deutschland. Beim Anblicke der Kunstschätze Dresdens befiel ihn der alte Mißmut. „Die Antiken besehen mit schmerzlichen Empfindungen. Es brachte mir die Tage in Rom ins Gedächtnis, die damalige Lage, die damaligen Entwürfe. Was stand alles zu hoffen, wie wenig hat sich erfüllt. Der Welt ward ein Dichter geboren, und die Prosa hat ihn getötet.“ [1] Weder sein Aufenthalt im klassischen Weimar, seine Begegnung mit Goethe, noch der spätere anregende Verkehr mit den Kunstfreunden in München vermochten die Wolke des Mißmutes auf die Dauer aus seiner Seele zu vertreiben. Nach seiner Rückkehr in die Vaterstadt nahm er die dichterischen Pläne wieder auf. Er hatte sich eine Zusammenstellung poetischer Stoffe gemacht und wollte dieselben „einen nach dem anderen vornehmen, jedes Jahr ein Stück schreiben und dem hypochondrischen Grübeln für immer den Abschied geben.“ [2] Nachdem er die der Geschichte Ungarns entlehnte Tragödie „Ein treuer Diener seines Herrn“ beendet, in welcher er den Heroismus der Pflichttreue verherrlichte und sich dadurch den Vorwurf des Servilismus zuzog, ging er wieder an die Hero- und Leandersage. Um Wahrheit in das Gemälde zu bringen, zeichnete er nach der Anschauung, eigene Erlebnisse und Eindrücke in die Dichtung verwebend. Als Urbild der Hero schwebte ihm die schöne Marie Daffinger vor, wie er denn überhaupt die Originale zu seinen Charakteren aus seiner Wiener Umgebung zu nehmen pflegte. Auch Züge aus seinem Liebesleben mit Kathi Fröhlich und Charlotte v. P. hat der Dichter in seine Tragödie geflochten.[3] ... Der vierte Akt bereitete ihm die meisten Schwierigkeiten; es war als ob sich seine dramatische Kraft gegen die Situation sträubte. Aus den Bekenntnissen Grillparzers über die Stimmung, in welcher er die Hero schuf, und der künstlerischen Ziele, die ihm während der Arbeit vorgeschwebt, sollen noch einige hier ihre Stelle finden: „18. Februar 1829 Concipierung des vierten Aktes! Vergebens! Die Gemütslage Heros, die mir so deutlich war, als ich sie niederschrieb, ist mir nun verschlossen.“ [4] Am 19. heißt es: „Hero und Leander unklar.“ 21. Februar: „Hero und Leander will sich aufhellen, wenn der Schimmer nicht bloß vorübergehend ist. Werde den Gedanken der Aufführung wieder ertragen können. Mehreres berichtigt und verbessert. Der zu theatralische Schluß

---

[1] Werke Bd. XVI S. 15.

[2] Werke Bd. XV S. 154. Das Verzeichnis der Stoffe findet sich Bd. XI S. 116.

[3] Vergl. Laube a. a. O. S. 80 und Grillparzers Werke Bd. XI S. 88; Bd. XV S. 184 Ludwig August Frankl, Zur Biographie Grillparzers, Wien 1884 S. 71 f.

[4] Laube a. a. O. S. 76.

ist aber schon so mit dem Ganzen verwachsen, daß er sich nicht mehr nach der ursprünglichen Idee wird herstellen lassen. Ich rechne auf die große Bildlichkeit des Stückes." Ende Februar meldet er: „Beschlossen, mit Hero und Leander kurzweg einen Abschluß zu machen," und als er den fünften Akt des Stückes, welcher so wohlthuend und erquickend ausklingt, in dem die Trauer gleichsam Liebesarme und die Vernichtung ein verheißendes Lächeln hat, schreibt der kunstreiche Mann, die hohe Schönheit seiner Schöpfung verkennend: „Dieser herrliche Stoff ist ohne die erforderliche Liebe ausgeführt worden." — Statt der Tragödie den einfachen und richtig bezeichnenden Titel „Hero" zu geben, nannte er sie „des Meeres und der Liebe Wellen," um damit, wie er angiebt, den romantischen Gehalt des Stückes von vornherein anzudeuten.[1] Am 5. April 1831 betrat das Trauerspiel im Burgtheater die Bretter. Julie Gley spielte die Hero, Fichtner den Leander, Anschütz den Oberpriester, und Ludwig Löwe den Naukleros. Die drei ersten Akte fanden großen Beifall, die letzteren gefielen weniger. Das Stück verschwand rasch vom Repertoire. Zwanzig Jahre später (1851) setzte Heinrich Laube es mit Frau Bayer-Bürck vom Dresdener Hoftheater als Hero von neuem in Scene und errang einen durchschlagenden Erfolg.[2]

2.

Die epische Vorlage: **Musäus' „Hero und Leander".** — Motive aus dem **„Ion" des Euripides.**

Die Sage von Hero und Leander ist ein typisches Bild treuer, unerschrockener, noch im Tode siegreicher Liebe geworden. Griechische und römische Künstler benutzten sie als Vorwurf für plastische und malerische Darstellungen, und Dichter wie Vergil und Ovid haben sie besungen.[3] Die schönste poetische Fassung gab ihr der um das Jahr 500 n. Chr. lebende an Nonnus von Panopolis, den Wiedererwecker der epischen Dichtkunst der Griechen, anlehnende Grammatiker Musäus in seiner erotischen Elegie „*Τὰ κατ' Ἡρὼ καὶ Λέανδρον*," einer dichterischen Perle, aus der in christ-

[1] Vergl. Werke Bd. XIV S. 234/5 und XV S. 184.

[2] Heinrich Laube, „das Burgtheater" Leipzig 1869. S. 216 ff. Vergl. auch das „Östreichische Familienbuch" III S. 276 ff. und das Abendblatt zur „Neuen Münchener Zeitung". 1856. Nr. 250. — Wenzel Pok übertrug das Trauerspiel ins Tschechische, und in dieser Übersetzung wurde es i. J. 1855 im Prager tschechischen Theater aufgeführt. —

[3] Ovid in der 17. u. 18. Heroide. Vergl. auch dessen »Amores« II 16. 31 »Ars amandi« 249. u. 588. Tristia III 10, 41. — Vergils »Georgica« III 258—263. — Die Bearbeitungen der Sage im Altertum, auch durch die bildende Kunst, hat C. F. Heinrich zusammengestellt. (Ausgabe des Musäus, Hannover 1793) p. XLII ff.

licher Zeit noch einmal das volle Licht helleniſcher Schönheit hervorblitzt. Durch dieſe Dichtung blieb die Erinnerung an die Sage im Gedächtniſſe der ſpäteren Griechen wach, während ſie durch die Heroiden des Ovid dem occidentaliſchen Mittelalter vermittelt wurde, und indem ſie ſich nun in mancherlei Variationen im Volke fortpflanzte, lebte ſie endlich, von der deutſchen Volksphantaſie wunderbar verjüngt, in der ſchwermütigen Weiſe von den beiden Königskindern[1] wieder auf.

„Es waren zwei Königskinder,
Die hatten einander ſo lieb,
Sie konnten beiſammen nicht kommen,
Das Waſſer war viel zu tief.“

„Lieb' Herze, kannſt du nicht ſchwimmen?
Lieb' Herze, ſo ſchwimme zu mir:
Drei Kerzen will ich anſtecken,
Und die ſollen leuchten dir.“

„Da ſaß eine falſche Nonne,
Die that, als wenn ſie ſchlief;
Sie thät die Kerzen auslöſchen,
Der Jüngling ertrank ſo tief.“

Ein Fiſcher bringt der edlen Königsmaid den Leib des Toten. Da nimmt ſie ihn in ihre Arme:

„Sie küßte ſeinen Mund:
Ach, Liebſter! könnt'ſt du reden,
So wär' mein Herz geſund.“

Da nahm die Königstochter
Vom Haupt die goldene Kron':
„Sieh da, du armer Fiſcher,
Haſt dein verdientes Lohn!“

Da zog ſie von ihrem Finger
Einen Ring von Golde rot;
„Sieh da, du armer Fiſcher,
Kauf deinen Kindern Brot!“

Sie ſchwang ſich um ihren Mantel
Und ſprang wohl in die See:
„Ade! mein Vater und Mutter,
Ihr ſeht mich nun nicht meh'!“

[1] Die Verſionen dieſes in ganz Deutſchland und auch in Skandinavien heimiſchen Liedes zählt O. Schade im Weimariſchen Jahrbuch für d. Spr. III (1855) S. 269—275 auf. Vergl. ferner Uhlands Schriften Bd. IV S. 96 u. „Des Knaben Wunderhorn“, Bremerſche Ausgabe S. 160. Ludwig Bechſtein, deutſches Sagenbuch S. 794 f. Nr. 978.

Da hört man Glocken läuten,
Da hört man Jammer und Not,
Da liegen zwei Königskinder,
Die sind alle beide tot.

Dieses alte Volkslied sowie Schillers rhetorische Ballade „Hero und Leander" hat Grillparzer ohne Zweifel gekannt. Ob ihm von den übrigen Bearbeitungen desselben Themas das fragmentarische Epos »Hero and Leander« von Marlowe,[1] die spanische Dichtung des Don Juan Boscan[2] und die »Amours infortunés« von La Selve bekannt gewesen, lasse ich dahingestellt; benutzt hat er sie ebensowenig wie das bereits erwähnte Trauerspiel A. Büssels und das Melodram „Hero" von Herklots. Ihm diente als Vorlage seiner dramatischen Arbeit die Elegie des Musäus. An dem poetischen Duft dieser „letzten Rose aus dem hinwelkenden Dichtergarten Griechenlands"[3] sich berauschend, schuf er sein herrliches tragisches Idyll.

Um zu zeigen, wie aus der epischen Dichtung des Hellenen die dramatische Schöpfung Grillparzers erwuchs, ist es notwendig, den Inhalt der ersteren in gedrängter Kürze wiederzugeben. Nach ihr wohnt Hero in Sestos und der Jüngling Leander in Abydos. Sie ist Priesterin der Aphrodite und führt mit ihrer Dienerin in einem am Meeresstrande aufragenden Turm ein einsames, weltabgeschlossenes Leben. An einem von Jünglingen und Jungfrauen gleichermaßen besuchten Feste der Kypris sieht Hero, deren strahlende Schönheit die bewundernden Blicke aller Männer auf sich lenkt, zum erstenmal den Leander, und beide werden von Liebe zu einander ergriffen. Beim Sinken des Tages tritt er mit seiner Werbung an sie heran, sie aber weist ihn schamvoll zurück, indem sie ihn daran erinnert, daß sie als Dienerin der Kypris nicht auf eheliches Glück hoffen dürfe. Doch Leander wiederholt nur um so beredter sein schmeichlerisches Werben; er verspricht ihr, das Geheimnis ihrer Liebe vor allen Menschen zu wahren und nur des Nachts von seiner Heimat Abydos zu ihr nach Sestos hinüberzuschwimmen. „Ihre Fackel, welche sie oben auf dem Turme anzünden solle, würde ihm den Weg durch die Wogen zeigen." So bethört er den Sinn des liebenden Mädchens, und sie willigt ein. Beim Anbruch der Nacht vertraut sich der Jüngling den Fluten an, und von Heros flammender Fackel geleitet, gelangt er glücklich durch das wilde Meer und findet

[1] S. The works of Christopper Marlowe by the Alexander Dyce, London 1865. Hero and Leander S. 275 ff.

[2] S. »Las obras de Boscan y algunas de Garcilasso de la Vega.« Burgos 1544. 123 f.

[3] »Ultimam emorientis Graecarum litterarum horti rosam haud inepte dixeris« s. A. Köchly, »De Musaei grammatici codice Palatino« p. 7.

in den Armen der Geliebten den Lohn für sein kühnes Wagnis. „So blüht ihnen," um mit Schiller zu sprechen, „die süße Frucht der Liebe am Abgrund der Gefahr." Leander wiederholt jede Nacht sein kühnes Abenteuer, bis die Herbstesstürme wehen, und das Geschick ihn ereilt. Im wild-empörten Hellespont erliegt er der Gewalt der entfesselten Elemente und in dem Augenblicke, da der Sturm die Leuchte auf Heros Turm verlöscht, versinkt er in den Tiefen. Vergeblich schaut Hero nach dem Getreuen aus; endlich beim Erscheinen des Frührots sieht die Trostlose den zerschellten Leichnam des Geliebten am Felsengestade. Da zerreißt sie ihr reiches Gewand und stürzt sich von ihrem Turme in die Fluten. —

Arthur Schopenhauer hat irgendwo den Ausspruch gethan, die künstlerische Aufgabe des Epikers und Novellisten bestehe nicht darin, große Ereignisse zu erzählen, sondern darin, uns die kleineren interessant zu machen. Also mit anderen Worten: Die Teilnahme des Lesers beruht in letzter Linie nicht auf der Fülle und Eigenart des Rohmaterials, sondern auf der Intensivität des poetischen Fluidums, in welches der Dichter seine Gestalten zu tauchen weiß. Wäre dies nicht der Fall, wäre es, wie man vielfach zu glauben scheint, in der That das Stoffliche, das den Leser fesselt, so würde der Polizeibericht eines großstädtischen Tageblattes bei weitem interessanter sein, als jede Schöpfung unserer klassischen Autoren. „Das Genie", sagt Lessing, „liebt die Einfalt, der Witz Verwicklung."[1] Diesen Satz beweist wieder schlagend die vorliegende Dichtung des Musäus. Von einer Verwicklung der Fabel kann durchaus nicht die Rede sein, ja, der Autor hat sogar auf das Reizmittel der Ungewißheit betreffs des schließlichen Ausganges verzichtet, indem er in den ersten Versen eine Übersicht über die Handlung giebt, welche er erzählen will. Wir wissen im voraus, daß diese schlichten Accorde im tiefsten Leide ausklingen werden. Die rein äußerliche Spannung, wie sie der Lesepöbel beansprucht, kommt hier also vollständig in Wegfall. . . . Zuerst entwirft uns der Dichter in knappen Versen ein Bild der Scenerie und darauf eine kurze Charakteristik seiner Heldin. Dann folgt die Schilderung des Götterfestes, welches mit der jubelnden Lust seiner Menschenmengen einen sehr wirksamen Hintergrund bildet für die beiden jugendlichen Menschen, die durch all das Getümmel hindurch sehnsüchtigen Blickes nur einer den anderen suchen. „Über alle Begriffe schön," sagt Passow, „ist der allmähliche Übergang vom höchsten Leben zum grausenvollen Tod durch mehrere Stufen und in verschiedenen Beziehungen durchgeführt. Zu Anfang ist die Scene reich mit jubelnden Gästen gefüllt: sie wird immer leerer, bis die beiden Liebenden und ihre treue Fackel die einzigen Gestalten in dem

[1] Im dreißigsten Stück der Dramaturgie.

großen Gemälde sind, das unendlich furchtbar wird durch den ungeheuren Hintergrund, den das ahnungsvolle Meer bildet. Dann trennen sich auch die Liebenden: dann verlischt auch die Lampe, und das ist die Stunde des Todes."[1] Bei der Darstellung des unglücklichen Endes der Hero hat der Dichter keine hochtönenden Tiraden, er versucht nicht, einem Schmerze Worte zu leihen, den das Wort nicht auszudrücken imstande ist; er stellt vielmehr den Vorgang dar, ohne lyrische Reflexionen daran zu knüpfen. Jener antike Hauch weht uns aus seiner Schilderung entgegen, der uns vermöge seiner Klarheit über das Weh der Vergänglichkeit siegreich emporhebt.

Treten wir jetzt der Frage näher, wie Grillparzer diese epische Vorlage benutzt, welche Motive er ihr entlehnt hat. — Was ihn zu der Behandlung dieses allgemein bekannten Stoffes zog und ihn befähigte, gerade diesen in glücklichster und eigentümlichster Weise zum Kunstwerk zu formen, wird leicht klar. Die Priesterin Aphroditens, die sich nur der Göttin keuschem Tempeldienst zu widmen gelobt hat, aber an der Brust des schönen Jünglings, welcher ihretwegen den Hellespont durchschwamm, dem tragischen Geschicke verfiel, — wo konnte des Dichters Muse einen ihrer Art und Grundstimmung entsprechenderen und zugleich in seiner Einfachheit und plastischen Schönheit rührenderen Vorwurf finden?

Grillparzer faßt seine Vorlage ganz selbständig an und führt sie ganz selbständig aus, nur die allgemeinen Umrisse der Handlung und einige wirkungsvolle Charakterzüge der Hero des Musäus beibehaltend.

Die Scenerie ist in beiden Dichtungen die gleiche. Die Handlung spielt teils im Tempelheiligtume der Aphrodite, teils im Turme der Hero. An Charakterfiguren ist Grillparzers Drama reicher, als das griechische Epos. Außer den beiden Liebenden und der auch von Musäus erwähnten Dienerin der Hero[2] läßt der Dramatiker noch Naukleros, den Freund Leanders, einen Oberpriester, den Oheim Heros, einen Tempelhüter sowie die Eltern der priesterlichen Jungfrau auftreten.

Die Zeitdauer der von Musäus dargestellten Begebenheiten reicht vom Lenz in den Winter. Grillparzer drängt der knapperen Ökonomie des Dramas gemäß die Handlung in den Zeitraum von drei Tagen zusammen. Wie der griechische Dichter die wechselnde Aktion durch den Wechsel der Natur symbolisch zu begleiten und zu verklären versteht, so weiß auch Grillparzer die Menschen in Beziehung zum Elementaren zu setzen und den Mikrokosmos durch den Makrokosmos zu illustrieren. An einem hellsonnigen

---

[1] Vergl. Musäos. Urschrift, Übersetzung, Einleitung und kritische Anmerkungen v. Franz Passow. Leipzig 1810. S. 103 ff.

[2] V. 188: „... *ἀμφιβόητος ἐμὸς δόμος οὐρανομήκης*
Ὧι ἔνι ναιετάουσα σὺν ἀμφιπόλῳ τινὶ μούνῃ."

Frühlingstage hebt auch bei ihm die dramatische Handlung an, in lauer Lenznacht feiert die Liebe ihre schönsten Triumphe, und in dunkler Sturmnacht bereiten die Meereswogen ihr ein jähes Ende.

Wie Musäus legt Grillparzer eingangs seiner Dichtung das seelische Bild seiner Heldin ausführlich dar. Bei ihm ist sie noch nicht Priesterin, sondern er stellt dar, wie sie das Gelöbnis, sich dem Dienst der Göttin zu weihen, an demselben Tage ablegt, an welchem Leander sich ihr liebend naht. Dadurch wird der Gegensatz zwischen ihrer Bestimmung und dem Geschicke, welches sie durch der Liebe Macht ereilt, noch bedeutungsvoller.

Musäus schmückt Hero mit dem Zauber schönster Weiblichkeit. Ihrem Wesen verleiht er einen Hang nach Absonderung und Stille (V. 33 f.):

„Voll Klugheit und reiner Gesittung,
Hielt sie sich immer fern dem Kreise versammelter Frauen
Und nicht nahm sie teil an der Jugend fröhlichem Tanze,
Weislich den neidischen Tadel des Frauengeschlechtes vermeidend, —
Denn es neidet ein Weib des anderen prangende Schönheit.“ [1]

Grillparzer nimmt diesen Charakterzug in das Bild seiner Heldin herüber. Der priesterliche Oheim sagt zu ihr:

„So sehr mich freut, daß du den Schwarm vermeidest
Und aus der Menge nicht die Freundin wählst,
So sehr befremdet mich, ja, ich beklag' es,
Daß dich zu keiner unter deinesgleichen
Des Herzens Zug, ein still Bedürfnis führte.
Ein einsam Leben harrt der Priesterin,
Zu zweien trägt und wirkt sich's noch so leicht.

Hero.

Ich kann nicht finden, daß Gesellschaft fördert,
Was einem obliegt, muß man selber thun.“ (S. 8.)

Kindlich naiv ist nach der Schilderung des griechischen Dichters Heros Hingabe an ihren Beruf (V. 38 f.):

„Stets nur pflog sie den Dienst der kytherischen Aphrodite,
Und sie suchte auch Eros mit Opfern sich gnädig zu machen,
Ihn und die himmlische Mutter aus Furcht vor dem flammigen Köcher.
Aber auch so nicht entging sie den glutausatmenden Pfeilen.“ —

Auch dieser Zug wird bei Grillparzer in dramatischer Aktion lebendig. Wie stimmungsvoll wirkt es in Hinblick auf den bald ausbrechenden Herzenskonflikt der Hero, wenn sie in der ersten Scene mit sorgsamer Hand Hymenäus' und Amors Bildnisse schmückt und dabei mit kindlich unbefangenem Sinne die Worte spricht (Akt I S. 4):

„Hier, Hymenäus, der die Menschen bindet,
Nimm' diesen Kranz von einer, die gern frei.
Die Seelen tauschest du? Ei, gute Götter!

[1] Ich citiere nach der Übersetzung b. Eduard Ottmann. Leipzig (Philipp Reclam).

Ich will die meine gern für mich behalten,
Wer weiß, ob eine and're mir so nütz?
Dir, Amor, sei der zweite meiner Kränze!
Bist du der Göttin Sohn und ich ihr Kind,
Sind mir verwandt; und redliche Geschwister
Beschädigen sich nicht und halten Ruh'.
So sei's mit uns, und ehren will ich dich,
Wie man verehrt, was man auch nicht erkennt."

Die äußere Veranlassung, welche den Konflikt herbeiführt, ist in beiden Dichtungen die nämliche. Ein Fest der Kypris lockt die Bewohner der benachbarten Städte in Scharen zu dem Tempel in Sestos (V. 41 f.):

„Da nun eilten in Scharen herbei zum heiligen Festtag
Selbst die am äußersten wohnten auf meerumgürteten Inseln;
Fern von Hämonien kamen sie her und von Kypern, dem Eiland,
Und nicht blieb eine Frau zurück in den Städten Kytheras,
Nicht wer am Reigen sich freut auf Libanons duftigen Höhen.
Auch von den Nachbarn vergaß kein einziger damals die Feier:
Nicht der Bewohner des Phrygierlands, nicht des nahen Abydos
Bürger, am wenigsten einer der Mädchenfreunde, denn diese
Strömen ja immer dahin, wo, wie sie hören, ein Fest ist,
Nicht so sehr in dem Drang, den Unsterblichen Opfer zu bringen,
Als sich am Reize zu weiden der dort sich scharenden Frauen."

Ähnlich ist die Schilderung bei Grillparzer. Liebliche Sinnenlust springt auf ringsum, die Sonne leuchtet entzündend, Venus führt den Reigen. Leanders Gefährte Naukleros kann nicht Worte genug finden, die schönen Mädchen alle um den Tempel herum zu preisen:

„Als ob die Erde aller Wesen Fülle
Zurückgeschlungen in den reichen Schoß
Und Mädchen draus gebildet, nichts als Mädchen.
Aus Thrazien, dem reichen Hellespont
Vermengten sich die Scharen; bunte Blumen,
So Ros' als Nelke, Tulpe, Veilchen, Lilie —
Ein Gänseblümchen auch wohl ab und zu —.
Im ganzen ein begeisternd froher Anblick." (Akt II S. 31.)

Wie in der griechischen Dichtung begegnen sich Hero und Leander auch hier im Heiligtume der Aphrodite, und feinsinnig ergänzt der Dramatiker seine epische Vorlage darin, daß er Heros Auge gerade in dem Momente den fremden Jüngling schauen läßt, als sie an Hymens Altar opfert. Der Blick Leanders verwirrt sie so, daß sie die Weihesprüche verwechselt. Dieser Eindruck aber ist noch kein tiefer, nachhaltiger. Ungleich heftiger äußert sich die Wirkung, welche die liebliche Erscheinung der Jungfrau auf Leander ausübt, und welche der Dichter in der ersten Scene des zweiten Aktes, in der wir den Jüngling mit seinem Freunde Naukleros im Tempelhaine finden, zur Anschauung bringt. Den Leander hat der göttliche Reiz

der jungen Priesterin völlig bezaubert und er vermag seine innere Bewegung so wenig zu verbergen, daß Naukleros alsbald das Geheimnis seiner plötzlich erwachten Neigung errät. Als nun Hero, ein Lied von der Leda und dem Schwane singend, sich dem Quelle des Tempelhains naht, um Wasser zu schöpfen, da wagt nach langem Zaudern, durch das drängende Zureden seines Freundes ermuntert, Leander es, sie anzureden. Die sich nun entwickelnde, an charakteristischen Einzelzügen ungemein reiche Scene der Liebeswerbung hat mit der analogen Situation im Epos nur wenig gemeinsam. Wie bei Musäus ist Hero anfangs mehr überrascht und erstaunt über die Kühnheit des Fremdlings, als wirklich unwillig über sein Betragen; wie sie dort ihre priesterlichen Pflichten gegenüber seiner Werbung geltend macht: „Nimmer geziemte es dir, die der Kypris dient, zu berühren!" — so beruft sie sich auch hier ruhig und einfach, ohne inneren Kampf, auf ihr Gelöbnis und spricht ganz naiv von ihrem Lose, ehelos zu bleiben:

„Du hast dich schlimm beraten, guter Jüngling,
Und nicht die richt'gen Pfade ging dein Herz;
Denn deut' ich deine Meinung noch so mild,
So scheint es, daß du mein mit Neigung denkst:
Ich aber bin der Göttin Priesterin,
Und ehelos zu sein, heißt mein Gelübd'.
Auch nicht gefahrlos ist's, um mich zu frei'n,
Dem drohet Tod, der des sich unterwunden." (Akt II S. 38.)

Während aber in der griechischen Dichtung Heros rasch emporflammende Leidenschaft ihr Pflichtgefühl völlig überwindet, während sie von Leanders Liebesworten gerührt, ihm die Erfüllung seiner Wünsche zusagt und verspricht, ihm mit der leuchtenden Fackel den Weg durch die Fluten zu zeigen, beharrt im Gegenteile die Hero Grillparzers, wenn auch Leanders Bild sich tief und tiefer ihrer Seele einprägt, fest auf ihren Pflichten. Sie bittet ihn freundlich, sich über die versagte Liebe zu trösten, und scheidet von ihm mit „so glatt verbreitetem Gefühle, daß kein Vergeh'n sich birgt in seine Falten." Erst als sie am Abende, von ihrem priesterlichen Oheim verlassen, allein im öden Turmgemache die Ereignisse des Tages überdenkt, und ihre Einbildungskraft sich wieder mit Leander beschäftigt, überschleicht sie ein ihr bisher unbekanntes, fremdes, sehnsüchtiges Gefühl. Leise beginnt ihr Wesen sich zu entzweien. Der Schlummer flieht ihre Wimper, und das verbotene Lied von Leda und dem Schwan tritt wieder auf ihre Lippen. Die Lampe an die Fensterstäbe setzend und träumerisch auf den Hellespont hinausschauend, ruft sie dem Jünglinge, den sie fern glaubt, grüßend: „Gute Nacht!" zu. —

Die hier zu Tage tretende Abweichung von der Fabel des Epikers ist für die Weiterentwicklung des Konfliktes in mehrfacher Hinsicht bedeutungsvoll.

Namentlich gewinnen dadurch die folgenden Hauptmomente der Handlung: Leanders kühnes Abenteuer und sein Erscheinen im Turme der Hero eine ganz andere Beleuchtung. Bei dem griechischen Dichter ist der nächtliche Freund, der den Hellespont durchschwamm, ein bang und sehnsüchtig Erwarteter, in Grillparzers Drama tritt er auf als kühner Eindringling. Nicht auf Heros Geheiß, sondern ohne ihr Vorwissen hat er die verwegene That ausgeführt. Am Strande von Abydos Heros Licht erblickend, stürzte sich der von Sehnsucht Übermannte in die Fluten und erreichte, da ihm die Lampe auf dem Turme als Leitstern auf seinem furchtbaren Wege diente, glücklich das Ufer, kletterte an dem mürben Gesteine des alten Turmes todverachtend empor und tritt so vor die überraschte Jungfrau, die an nichts weniger denkt, als an sein Erscheinen. Damit ist der veränderte Charakter der Liebesscene bei Grillparzer klargelegt.

In Musäus' Gedicht sehen wir das leuchtende Bild einer Liebe, die nach Not und Mühsal beglückt und genießt, in unserem Trauerspiele zuerst noch ein Werben auf Leben und Tod am Rande des Abgrunds; dort Ruhe, Sicherheit, Seligkeit, hier fortwährende Gefahr, Angst vor Entdeckung durch den nahenden Tempelwächter; dort nur die Sprache der Leidenschaft, hier die des Unwillens, der Scham und des Pflichtgefühls, bis endlich angesichts des fast übermenschlichen Wagnisses des Jünglings Bewunderung und Mitleid in Heros Herzen alle anderen Empfindungen verdrängen, und das höchste Glück die Liebenden zu ihrem Verderben vereinigt. Musäus malt die Liebesscene mit glühenden, sinnlichen Farben, bei Grillparzer ist sie in das holde Gewand einer keuschen Anmut gekleidet und von einer Zartheit und einem Schmelz, die uns unwiderstehlich gefangen nehmen.

Nun gehen die Wege des Epikers und Dramatikers auseinander. Während jener, nachdem er das Bild der ersten Liebesnacht glänzend herausgehoben, mit künstlerischer Weisheit darauf verzichtet, das weitere Liebesleben Heros und Leanders zu schildern, und nunmehr mit einer Darstellung der Schrecknisse des rauhen, stürmischen Winters auf das den beiden drohende Unheil hinweist, hat der Dramatiker die Aufgabe, den Konflikt in seinen Wirkungen zu zeigen und die in das Geschick der Liebenden feindselig eingreifende Thätigkeit des Gegenspiels zur Anschauung zu bringen. Denn nicht den Menschen im Ringen mit den Naturelementen hat das Drama darzustellen, sondern den Menschen im Kampfe mit seinesgleichen. Wo wie hier bei Hero und Leander die Leidenschaft gegen die Satzungen der Menschheit verstößt, da ersteht ihr aus dieser der Rächer. In dem rührenden Volksliede von den zwei Königskindern ist die falsche Nonne der böse Genius der Liebe, hier der Oheim Heros, der Oberpriester, dessen Verdacht durch die Mitteilung des Tempelhüters, daß ein Mann im Turme der Priesterin

gewesen sei, erregt ist und durch das seltsam heitere, still sinnende, zuweilen von vollständiger Geistesabwesenheit zeugende Benehmen Heros noch verstärkt wird. Da will er das verletzte Heiligtum vor weiterer Entweihung schützen. Als die priesterliche Jungfrau abends, müde von der Aufregung der vergangenen Nacht und ermattet durch die Besorgung der vielen Berufsobliegenheiten, welche ihr der Oberpriester in der Absicht aufgetragen, ihre Erschöpfung noch zu steigern, sehnsüchtig der Wiederkehr des Freundes harrend, bei der Lampe einschlummert, löscht der Oberpriester das Licht aus, und Leander ertrinkt während der Sturmnacht im Meere. Wie in Musäus' Epos findet Hero am anderen Morgen seinen Leichnam am Gestade. Aber während sich die Heldin in der griechischen Dichtung verzweifelt vom Turme herab über den toten Geliebten stürzt, läßt Grillparzer seine Hero an der Leiche ihres Freundes entseelt zusammenbrechen. Der Schmerz tötet sie.

Auf das Entwickelte zurückblickend, erkennen wir, daß Grillparzer wenig mehr als die Hauptmomente der Fabel der Dichtung des Musäus entlehnt hat. Die Art und Weise, wie er diese tragisch vertieft und verkettet und sie in der Form der dramatischen Handlung ausprägt, ist ganz eigenartig. Er erweitert die sparsamen Gruppen des Gemäldes, er individualisiert die Gestalten, er ruft sie, wenn ich so sagen darf, aus dem Relief des Epos in die volle Plastik des Dramas. Was Otto Ludwig an Shakespeare preist, daß der einfache Nexus seiner Handlungen die Ausführung und Vertiefung der Charaktere und der Stimmung gebenden Détails gestatte, das gilt auch von dieser Tragödie Grillparzers. Mit einer Fülle künstlerischer Einfälle weiß der Dichter, unter steter Rücksicht jedoch auf das Interesse des Ganzen, die Mängel des Stoffes in ebensoviele Vorzüge zu verwandeln. Doch bevor ich der selbständig waltenden Erfindungs- und Gestaltungskraft des Dichters in die Einzelheiten seines Kunstwerkes nachgehe, habe ich noch auf Anregungen hinzuweisen, welche er für die Exposition seiner Tragödie aus dem „Jon" des Euripides empfing. Daß Grillparzer dieses Drama kannte, beweist eine aus dem Jahre 1831 stammende Bemerkung über dasselbe.[1]

Der Held des Euripideischen Stückes ist, des Vaters und der Mutter beraubt, im Heiligtume zu Delphi aufgewachsen, wie Hero im Tempel zu Sestos. Wie diese, so sehen wir ihn bei Beginn des Dramas aus dem Apollotempel heraustreten und die strahlend aufgehende Sonne begrüßen (V. 83 ff.):

„Sieh, mit dem strahlenden Wagen des Viergespanns
Glänzt Helios über den Erdkreis schon
Und die Sterne, sie flieh'n in die heilige Nacht
Vor der himmlischen Glut.

[1] Vergl. Werke Bd. XIV S. 36.

Unersteigliche Höh'n des Parnassus, begrüßt
Vom erwachenden Tag, glüh'n schwelgend im Licht,
Das wonnig den Sterblichen leuchtet.
Und der sonnigen Myrrhe Gedüft wallt auf
Zu dem Tempelgesims." . . .[1]

Vergl. Heros Worte:

„Wie bin ich glücklich, daß nun heut' der Tag
Und daß der Tag so schön, so still, so lieblich!
Kein Wölkchen trübt das blaue Firmament,
Und Phöbus blickt, dem hellen Meer entstiegen,
Schon über jene Zinnen segnend her.
Schaust du mich schon als eine von den euren?" u. s. w.
(Akt I S. 3.)

Dann schmückt Jon, ebenso wie die priesterliche Hero bei Grillparzer, die Götterwohnung, säubert mit dem Lorbeerbesen die geweihte Schwelle und preist sich selig, den Himmlischen in Andacht dienen zu können (V. 127 f.):

„Wie schön ist, Phöbus, der Dienst,
Den ich übe vor deinem Hause,
Fromm ehrend den Seherstitz:
Wie rühmlich die Mühe,
Den Göttern die dienende Hand zu leih'n,
Die nicht sterblich, die ewig sind!
In so löblichem Müh'n will ich
Nimmer ermüden."

Als er aufflatternde Vögel gewahrt, welche am Tempelgesims ihr Nest bauen wollen, verscheucht er dieselben, weil er sie nicht töten mag (V. 149 ff.):

„Ha sieh!
Hier schwärmen sie schon und flattern hervor
Aus dem Nest am Parnassus, die Vögel.
Ich sag' euch, naht dem Gesims nicht,
Streift nicht an den goldenen Tempel!
Dich, Bote des Zeus, trifft unser Geschoß,
Dich, der mit den Klauen die Kraft all' andern Vögel besiegt!
— — — — — — — — — — — — — — — — — —
Wer rudert, o sieh!
Dort wieder heran mit der Fittiche Schlag?
Wohl will er ein Strohnest unter dem Sims
Für die Kinderchen bauen? Dich soll
Mein schwirrender Bogen verscheuchen!
Du hörst nicht? Wandre von hinnen und nist' am wirbelnden Strom des Alpheios
Oder im isthmischen Hain, und verheere mir
Nicht Weihegeschenk und Hallen Apollons!"

Diese Verse gaben Grillparzer wahrscheinlich den ersten Anlaß zu folgender schönen Episode. Die Eltern haben Hero im Vorhofe des Tempels

[1] Ich citiere nach Donner.

aufgesucht, um dem Feste ihrer Weihe beizuwohnen und von ihr Abschied zu nehmen, und während die bekümmerte Mutter sich an ihr Kind mit der rührenden Bitte wendet, doch von ihrem Vorhaben, sich der Götter strengem Dienste zu widmen, abzustehen und wieder ins Elternhaus zurückzukehren, reißt ein in ihrer Nähe stehender Sklave auf das Geheiß des Oberpriesters eine im Tempelhaine brütende Taube aus ihrem Neste. Die Mutter sieht es und ruft aus:

„Unschuldig fromme Vögel stören sie
Und nehmen aus ihr Nest. So reißen sie
Das Kind auch von der Mutter, Herz von Herzen,
Und haben des ihr Spiel. O, weh mir, weh!
O, seh' ich doch mein eignes Los!" (Akt I S. 18.)

Hero aber nimmt das Täubchen dem Diener ab, setzt sich vor Hymens Bild und liebkost das Tier, indes der Oberpriester streng verweisend zu ihrer Mutter spricht:

„Schwachmütig Weib,
Was kamst du her, zu stören diese Stunde?
Und staunst ob dem, was du doch längst gewußt,
Der heil'gen Ordnung dieses Götterhauses?
Kein Vogel baut beim Tempel hier sein Nest,
Nicht girren ungestraft im Hain die Tauben;
Die Rebe kriecht um Ulmen nicht hinan,[1]
All', was sich paart, bleibt ferne diesem Hause,
Und jene dort fügt heut' sich gleichem Los!" (Akt I S. 19 ff.)

Eine wundervolle Symbolik liegt in dieser Scene und verleiht dem lieblichen Stimmungsbilde leise eine tragische Färbung.

3.

Charaktere.

Der Mittelpunkt dieser Tragödie ist die Gestalt der Hero. Alle übrigen Figuren, Leander nicht ausgenommen, sind ihr untergeordnet, sind nur ihretwegen da. Ihre reizumflossene Gestalt fesselte den Dichter bei der Abfassung des Werkes am allermeisten,[2] und in der psychologischen Entwicklung ihres Charakters beruht die hohe Bedeutung dieses Trauerspiels.

„Grillparzer", sagt Wilhelm Scherer, „hat sich die Frage vorgelegt, wie muß ein Mädchen beschaffen sein, damit es Priesterin wird? und wie muß die Priesterin beschaffen sein, damit sie vor Liebesgram vergehe? Und er hat dieses Problem konsequent zu lösen gesucht, gleichsam zuschauend und

[1] Über die Sage von der Liebe der Weinrebe zur Ulme vergl. Ovid Amores II 18, 41, Heroides V 47 f. (Vergl. auch J. Grimm, Kleine Schriften II 378 f.)

[2] Vergl. Werke Bd. XV S. 184.

forschend und abbildend, wie die Natur selbst ein solches Wesen schafft und entwickelt, bildet und zerstört.“[1] Mit voller Deutlichkeit hat der Dichter seine Heldin vor Augen in jedem Momente, in jeder Bewegung und Miene. Was Hebbel von sich zu sagen pflegte, „daß er seine Personen bis ins Innerste kenne und über ihre gesamte Existenz von der Wiege bis zum Grabe Auskunft geben könne,“ das gilt auch von Grillparzer und seiner Hero.

Die Exposition ihres Charakters kann man nicht vollständiger wünschen. Wie seine Sappho, läßt Grillparzer auch Hero ihr ursprüngliches Wesen unbefangen äußern, ehe er sie in den tragischen Konflikt führt. Wir belauschen mit dem Dichter ihr Selbstgespräch, als sie in ahnungsloser Fröhlichkeit am Morgen ihrer Weihe die Statuen des Hymenäus und Amor bekränzt und sich von den Göttern lossagt, welche die Menschen binden und die Seelen täuschen; wir sehen sie im Kreise ihrer Gespielinnen den Scherzen der neckischen, lebenslustigen Janthe ausgesetzt, und im ernsten Gedankenaustausche mit ihrem Oheim, dem Oberpriester, dessen Obhut sie sieben Jahre anvertraut war, und der ihr von jetzt an für immer im Dienste der Himmlischen die Wege weisen soll. Dann gewinnen wir mit dem Auftreten der Eltern Heros einen Einblick in das Familienleben, in welchem die Jungfrau aufgewachsen ist. Eine jede Scene deckt uns eine neue Seite ihres Wesens auf; helles Licht nach vorwärts und rückwärts fällt auf die Begebenheiten der Dichtung, und ihre Heldin steht in lieblichster Gestalt vor uns.

Wie um Melitta, hat Grillparzer um seine Hero den Zauber holder Naivetät und jugendfrischer Schönheit gebreitet, aber er verlieh ihr zugleich das sinnende Auge und die beredsame Lippe Sapphos. In ihrem Charakter paaren sich liebenswürdige Einfalt und bescheidenes Selbstgenügen mit gewinnender, edler Klugheit, und zugleich enthält ihre Natur einen erquickenden Beisatz von einer gewissen spröden Herbheit und eigenartigen Bestimmtheit, welche durch den träumerischen Hauch, der über ihrem Wesen ruht, anmutig verschleiert werden. Ihr ganzes Auftreten trägt das Gepräge stiller Hoheit und sinnig-heiterer Verständigkeit, und sie hat, wie fast alle Frauengestalten Grillparzers, die zarte Scheu vor der allzu nahen Berührung mit der rauhen Wirklichkeit. Sie liebt es, sich abzusondern, sie ist, wie ihre Dienerin Janthe, aus welcher der keckste Zofenübermut plaudert, ihr vorwirft, stolz darauf, dem Stamme der Priester entsprossen zu sein, und glaubt sich zu Höherem bestimmt. Fremd ist ihrem Wesen jeder mystische Zug, jedes ahnungsvolle Sich-Versenken in die Schauer des Übersinnlichen. Als der Oberpriester sie ermahnt:

---

[1] Scherer a. a. O. S. 259 f.

„Ich riet dir oft, in stillverborgner Nacht
Zu nahen unſ'rer Göttin Heiligtum
Und dort zu lauſchen auf die leiſen Stimmen,
Mit denen wohl das Überird'ſche ſpricht."

Da entgegnet ſie:

„Verſchied'nes geben Götter an Verſchied'ne;
Mich haben ſie zur Seh'rin nicht beſtimmt.
Auch iſt die Nacht, zu ruh'n, der Tag, zu wirken;
Ich kann mich freuen nur am Strahl des Lichts." (S. 10.)

Hero iſt ganz mit ihrer Umgebung verwachſen, ſie fühlt ſich glücklich in der ſtillbehüteten Sphäre des Tempelfriedens, wo ſie in froher Erfüllung ihrer kleinen Pflichten, in unbefangener Beſorgung des täglich Notwendigen, keinen Eingriff Unberufener in das ſtille Bereich des Innenlebens zu fürchten hat. Mit dem ganzen Zauber ſüßer Traulichkeit weiß ſie den Kreis ihres Wirkens zu beleben und auszuſchmücken:

„Aus langer Kindheit träumeriſchem Staunen
Bin ich hier zum Bewußtſein erſt erwacht.
Im Tempel, an der Göttin Fußgeſtelle,
Ward mir ein Daſein erſt, ein Ziel, ein Zweck.
Ja, dieſe Bilder, dieſe Säulengänge,
Sie ſind ein Äußeres mir nicht, ein Totes;
Mein Weſen rankt ſich auf an dieſen Stützen,
Getrennt von ihnen, wär' ich tot wie ſie." (I S. 9.)

Auffallen mag in dieſer Natur der Mangel an Familienſinn. Die Nachricht des Oberprieſters, daß ihre Eltern nahen, um dem Feſte ihrer Weihe beizuwohnen, erfüllt ſie nicht mit Freude, ſondern mit Beſtürzung, und das Bild, welches ſie dem Oheim von ihrem elterlichen Hauſe entwirft, iſt kein erfreuliches.

„. . . . Fort und fort ging Sturm in ihrem Hauſe.
Mein Vater wollte, was kein anderer wollte,
Und drängte mich und zürnte ohne Grund.
Die Mutter duldete und ſchwieg.
Mein Bruder — von den Menſchen all', die leben,
Bin ich nur einem gram — es iſt mein Bruder.
Als älterer, und weil ich nur ein Weib,
Erſah er mich zum Spielzeug ſeiner Launen;
Doch hielt ich gut und grollte ſtill und tief." (I S. 11.)

Dieſer unkindliche Zug findet ſich auch bei vielen Frauengeſtalten Shakeſpeares, wie bei der Julia, Imogen und namentlich bei Desdemona, welche für ihren ſchmerzgebeugten Vater, der ſein Kind über alles liebt, keinen Laut der Zärtlichkeit hat. Während aber dieſer Mangel an kindlicher Pietät bei der Desdemona unmotiviert bleibt, findet er bei der Hero Grillparzers ſeine hinreichende Erklärung in der Perſönlichkeit ihres Vaters. Als dieſer mit der Mutter Heros auftritt, würdigt ihn die Tochter keines Grußes

und eilt auf ihre Mutter zu. Und während letztere, die tiefer Empfindende beim Wiedersehen ihres Kindes keine Worte hat, sucht der Vater mit aufdringlicher Geschwätzigkeit die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, bis Hero seinen Redefluß mit den Worten unterbricht: „Die Mutter spricht nicht.“ Da fällt er ein:

„Nicht? Frag' sie: warum?
Sie spricht wohl sonst, wenn's auch nicht an der Zeit
Im Haus, den langen Tag. Frag' sie: warum?
Wer Förderliches nicht vermag zu sagen,
Thut klüger, schweigt er völlig. Bruder, nicht?“ (I S. 14.)

Schon aus diesen wenigen Zügen ergiebt sich klar das Bild dieses Mannes. Er ist ein Wichtigmacher, der sich mit seiner Persönlichkeit überall vordrängt und seine triviale Weisheit, wo er nur kann, an den Mann zu bringen sucht, eine kalte eigenwillige Natur, die stets am Kleinlichen klebt und eines edlen, ungemischten Gefühles nicht fähig ist; ein Mensch, der seine Umgebung mit dem beständigen Wechsel seiner Laune und seinem despotischen Willen quält, der jede Lebensregung seiner unscheinbaren, unselbständigen, verschüchterten, der Worte nicht mächtigen Frau überwacht, die Kinder sich entfremdet und ihnen eine Abneigung gegen ihr elterliches Haus eingeflößt hat. Einer Natur von so ausgeprägter Eigenart, wie die Heros, fehlt die gefügige Sanftmut, die alle Launen duldet, alle Ungleichheiten durch Bitten zu ebnen sucht. Sie mit ihrem klaren Blicke und ihrem verständigen Wollen kann nicht mit Gelassenheit die geschwätzige, aufgeblasene Thorheit ihres Vaters herrschen und die Mutter leiden sehen. Diese aber ist zu schwach und, wie alle Frauen, deren Los Dulden und Schweigen ist, zu nachgiebig gegen den Willen ihrer Kinder. Sie hat wohl niemals einen tieferen Einfluß auf Hero ausgeübt, sie ist zu unbedeutend, als daß sie durch die Erschließung ihres Inneren dem Kinde die freudlose Umgebung hätte versüßen können. So mußte Hero es als eine Wohlthat empfinden, dem zwiespältigen Familienkreise entrückt zu sein. Sie denkt nicht daran, aus „ihres Glückes sturmbeschützter Ruh' in der dunklen Sorgen nied're Hütte heimzukehren.“ Ihre Anschauung von der Welt entspricht dem Bilde ihres früheren Lebenskreises; die Männer stellt sie sich wie ihren Vater und Bruder vor „von gleichem Sinn und störrisch, wildem Wesen“;

„Das ehrne Band der Roheit um die Stirne,
Je minder denkend, um so heft'ger wollend,
Gewohnt, zu greifen mit der starren Hand
Ins stille Reich geordneter Gedanken,
Wo die Entschlüsse keimen, wachsen, reifen
Am milden Strahl des gottentsprung'nen Lichts,
Hinein zu greifen da und zu zerstören,
Hier zu entwurzeln, dort zu treiben, fördern
Mit blindem Sinn und ungeschlachter Hand.“ — (S. 17.)

Das Leben des Weibes an der Hand des Gatten erscheint ihr wie das Los ihrer Mutter freudlos, voll sklavischer Abhängigkeit. Sie aber hat das Glück des stillen Selbstbesitzes kennen gelernt und will, wie sie sagt, „mit heit'rem Sinne wandeln".

„Hier an der Göttin Altar, meiner Frau;
Das Rechte thun, nicht, weil man mir's befahl,
Nein, weil es recht, weil ich es so erkannt."

So fordert sie fröhlich und unbefangen die Ihrigen auf, mit ihr das Fest ihrer Weihe zu begehen. Sie legt das Gelöbnis ab, auf ein Glück zu verzichten, welches sie nicht kennt, und im nächsten Augenblicke, als es ihr lockend nahetritt, und sie es sehnsüchtig ergreifen will, erhebt sich schon die Schranke der Satzung zwischen ihr und diesem Glücke, und der Wunsch, es zu besitzen, wird ihr zum Verderben.

Die Art und Weise, wie Grillparzer in diesem Charakter die Liebe sich entwickeln läßt, zeigt die volle Meisterschaft des tiefsinnigen Künstlers. Nicht plötzlich, gewaltsam, nicht wie ein verzehrendes Feuer ergreift sie Heros Gemüt, nicht auf das erste Anschauen gründet sie sich wie bei Shakespeares Julia, nein, allmählich schmeichelt sie sich sanft und lieblich in ihre Seele wie eine ferne Melodie, die sich anfangs mit schmelzendem Wohllaute an unsere Sinne schmiegt, die uns zwingt, ihr zu lauschen und dann plötzlich zu wunderbarer Gewalt anschwellend, uns bis ins Tiefste ergreift. — Ich habe bereits gesagt, daß Hero an Hymens Altar den Leander zum erstenmale schaut, und daß sein Blick sie verwirrt. Daß dieser Eindruck noch kein tiefer gewesen, gewahren wir in der Scene im Tempelhaine, in welcher der Jüngling mit seinem Freunde unerwartet vor Hero erscheint und sich ihr zu Füßen wirft. Da erschrickt sie und droht damit, die Wächter des Tempels zu ihrem Schutze herbeizurufen. Aber Naukleros' Bitte, sie möge sich doch seines kranken, hülfsbedürftigen Freundes annehmen, läßt sie von ihrem Vorhaben abstehen und sie verweist die Fremdlinge an die heilkundigen Priester im Apollotempel. Als aber dann Naukleros das kühne Geständnis wagt, ihr schönes Auge habe beim heutigen Feste seinen Freund verwundet, fühlt sie sich verletzt. Erzürnt will sie fortgehen, da bittet er sie, den Jüngling doch erst zu betrachten, den sie mit harten Worten schelte. Leander blickt nun zu ihr empor, sie schaut ihn mit kurzem, raschem Augenaufschlage an und erkennt in ihm denselben Jüngling, der beim Feste an Hymens Altar kniete. Damals sei er ihr sittig und fromm erschienen, und es schmerze sie, daß sie ihn jetzt anders finde. In krankhafter Erregung entgegnet Leander flehend: „O, anders nicht! O, bleib'!" Nun fühlt sie, daß sie über den Jüngling, der zitternd vor ihr steht, unumschränkte Gewalt hat, daß er einzig von ihrem Blicke abhängt, daß ihm, wie sein Freund sagt,

„Leben und Tod ihre Worte sind.“ Ruhig und sanft erinnert sie ihn an ihr Gelöbnis und, als sie in den Schmerzensausbrüchen Leanders die Tiefe seiner Leidenschaft erkennt, erwacht in ihr das Mitleid mit ihm. Sie setzt sich auf Naukleros' Bitte mit den beiden Jünglingen auf eine Rasenbank und stellt ihnen noch einmal vor, daß sie jede Regung der Liebe in sich ertöten müsse, und daß ein eheloses Leben ihr Los sei.

„Ja, wenn du gestern kamst, da war' ich frei;
Doch heut' versprach ich's und ich halt' es auch.“ (S. 39.)

Diese Worte lassen uns in ihre Seele schauen. Der Jüngling gefällt ihr. Sie hat sich die Männer rauh, heftig, wild und störrisch gedacht, ihn aber findet sie „sanft, sittig und gut,“ und es wird ihr schwer, ihn kurzweg abzuweisen. Sie erlaubt ihm, jedes Jahr zur Feier dieses Festes in den Tempel zu kommen, damit sie ihn sehe. Als dann das Nahen des Oberpriesters ihr Zwiegespräch mit den Jünglingen unterbricht, giebt sie auf den Rat des Naukleros dem Leander aus ihrem Kruge zu trinken und bedeutet dem Oheim auf seine erstaunte Frage, „woher die Fremdlinge kämen,“ daß Leander ein kranker Mann sei. Da gebietet der Priester den Jünglingen, den Tempelhain zu verlassen, und entfernt sich mit Hero.

Das Pflichtgefühl hat also in der Heldin gesiegt. Daß ihr aber dieser Sieg nicht so ganz leicht geworden, sehen wir in der ersten Scene des dritten Aktes. Es ist Abend. Der Oberpriester geleitet Hero in ihre neue Wohnstätte, das Turmgemach. Der Anblick des einfachen Raumes, welcher fortan die schlichte Folie bilden soll für Heros einfaches, wunschloses Dasein, erweckt in beiden mancherlei Gedanken, und tiefsinnige, schöne Worte über der Priesterin geweihtes, reines Leben, ihren erhabenen Beruf und ihre Aufgabe, ihr Inneres in stiller Sammlung zu hoher und edler Menschlichkeit zu läutern, richtet der Priester an Hero. Diese aber ist träumerisch und zerstreut. Sie gesteht, daß sie ihren Geist nicht zu so hohem Fluge erheben könne, sie wolle still und treu die Pflichten üben, denen sie sich geweiht. Darauf verläßt der Oheim sie mit einer Lehre und Warnung, und Hero ist allein. Ihr ist so weit, so leer in dem Gemache, wo sie noch so manches Jahr einsam verleben soll. Sie denkt an den Vorfall im Haine; das Bild des sanften Jünglings tritt wieder vor ihre Seele:

„Gesteh' ich's nur!
Wenn ich nicht Hero war, nicht Priesterin,
Den Himmlischen zu frommem Dienst geweiht,
Der Jüngere, der Braungelockte, Kleinere,
Vielleicht gefiel er mir. — Vielleicht?“ (S. 48.)

Sie weiß nunmehr, daß das, was man Neigung nennt, ein Wirkliches, ein zu Vermeidendes sei, „und meiden will ich's wohl,“ fügt sie hinzu.

Und doch fühlt sie, daß sie die alte Ruhe, den inneren Frieden, das schöne Gleichgewicht, in welchem sie bisher gelebt, nur schwer wiederfinden könne. Sie wird sich zum erstenmale bewußt, daß ihr natürliches Empfinden mit den priesterlichen Satzungen im Widerspruche steht. Sie freut sich, daß der Jüngling fern ist, und hegt doch eine geheime Sehnsucht nach ihm. Mit diesen Gedanken legt sie den Mantel ab:

„Hier liege du! Mit wie verschied'nem Sinn
Nahm morgens ich, leg' ich dich abends hin.
Ein Leben hüllst du ein in deine Falten!
Bewahre, was du weißt, ich leg' es ab mit dir." (S. 48.)

Dann schaut sie auf den Hellespont, „der Kindern gleich die frommen Wellen spielen läßt." Die Erregung ihres Innern wächst. Sie sieht eine Leier und wünscht, sie hätte gelernt, darauf zu spielen und die sich kreuzenden Empfindungen in sanften Klängen aufzulösen. Und nun spricht sie:

„Ja denn, du schöner Jüngling, still und fromm,
Ich denke dein in dieser späten Stunde
Und mit so glatt verbreitetem Gefühl,
Daß kein Vergeh'n sich birgt in seine Falten.
Ich will dir wohl, erfreut doch, daß du fern;
Und reichte meine Stimme bis zu dir,
Ich riefe grüßend: gute Nacht!" (S. 50.)

Wie ein Echo tönt der Gruß zurück, und fast zugleich wird Leander sichtbar an der Brüstung des Fensters. Hero ist entsetzt über sein Erscheinen; sie heißt ihn zurückkehren, läßt ihn aber auf seine Bitten hereinkommen, fürchtend, er könne herabstürzen vom mürben Gesteine. Und nun entwickelt sich eine Scene, deren lyrischen Zauber das prosaische Wort nicht wiederzugeben vermag. Das heimliche Glück am Rande des Abgrundes, von Rosen der wundervollsten Gefühle umblüht, das Glück eines ganzen Lebens, in wenige Augenblicke hineingedrängt, erscheint jetzt als der Gipfelpunkt der Tragödie. „Durch alle Stufen," sagt Sauer, der widerstrebenden, zagenden, fürchtenden, leidenschaftlich ausbrechenden Neigung hindurch bis zu jenem frei bekennenden, offenen, naiv treuherzigen „Komm morgen" und bis zu dem einzigen Kusse, den sie nur gewähren will, und den die Lampe nicht sehen soll: eine unwiderstehlich fortreißende Steigerung, von dem Schleier entzückendster Grazie bedeckt, bis zum leisesten Flüstertone gedämpft, wie der Dichter es sich vornahm: „Die Liebe soll hier allerdings innere Hindernisse gewaltthätig zu besiegen haben, aber kein brausender Wasserfall: ein Bach, der durch Kiesel schäumt und gleich wieder hell wird"; dabei von einer Schlichtheit und Einfachheit ohnegleichen.[1] „Keusch-Holderes", sagt

[1] Einleitung zu Grillparzers Werken S. LXII.

Johannes Scherr, ward nie gedichtet als der dritte Akt von „des Meeres und der Liebe Wellen.“ [1]

Der vierte Akt zeigt uns die Umwandlung, welche in Heros Wesen vor sich gegangen ist. Aus dem Kinde und der Priesterin ist das Weib geworden, das die Liebe und damit den Inhalt ihres Lebens gefunden; all' ihre Gedanken und Gefühle drängen sich nach diesem einen Ziele und klammern sich fest an den Besitz. Bei Hero gewinnt das übermächtige Gefühl jene Stärke der Begeisterung, welche alle irdischen Bedingungen zu mißachten scheint. Es kommt ihr kaum zum Bewußtsein, daß sie ihr Gelöbnis verletzt. Still beseligt, weltvergessen, harmlos wandelt sie einher. Sie merkt, daß der Oheim Verdacht geschöpft hat, aber nichts liegt ihr ferner, als seinen Argwohn durch absichtsvolle Täuschung zu zerstreuen. Sie sieht die Gefahr, welche ihrer Liebe droht, aber sie achtet ihrer kaum. Man kann sagen, daß sie von ihrer Leidenschaft bis zur Blindheit beherrscht wird. Der Priester hält ihr vor, ein Fremder sei während der Nacht im Turme gewesen, und sie erwidert:

„Nun Herr, vielleicht der Überirdschen einer!
Du sprachst ja selbst: in alter grauer Zeit
Stieg oft ein Gott zu sel'gen Menschen nieder.
Zu Leda kam, zum fürstlichen Admet,
Zur strengverwahrten Danae ein Gott;
Warum nicht heut'? zu ihr? zu uns? zu wem du willst?“
(Akt IV S. 70.)

und wieder summt sie leise das alte Lied. Als der Oheim sie ermahnt, nicht die ganze Nacht hindurch ihre Lampe brennen zu lassen, entgegnet sie: „Wir haben Öl genug.“ Der wegen Mangels an Pflichtgefühl früher von ihr getadelten Dienerin Janthe, welche man beschuldigt, um Heros Geheimnis zu wissen, nimmt sie sich liebevoll an — ein Zug, den wir auch bei Medea und Penthesilea fanden. Sie verbirgt ihre Müdigkeit nicht und ebensowenig das Gefühl ihrer Unlust, heute ihre Berufspflichten zu erfüllen. So macht sie den Argwohn des Oberpriesters zur Gewißheit, und als sie müde von den vielen ihr aufgetragenen Botengängen nach ihrem Turme zurückkehrt, da ersehnt sie die Nacht, das bergende Dunkel, welches ihr die Wiederkehr des Freundes bringt. Nur einmal kommt das Wort Pflicht über ihre Lippe, als der Oheim ihr ankündigt, daß Janthe den Tempeldienst verlassen solle. Da entgegnet sie:

[1] S. Allgemeine Geschichte der Litteratur. Stuttgart 1887. 8. Aufl. Bd. III S. 281. In seinem Aufsatz: „Ein deutscher Dichter (Dietrich Christian Grabbe) in den „Dämonen“. Leipzig 1878. S. 207 nennt Scherr Grillparzers „Hero“ die herrlichste Liebestragödie, welche seit Shakespeares „Romeo und Julie“ gedichtet worden ist.

„Verzeih! Du weißt, das kann nicht ohne mich.
Die Mädchen sind der Priesterin befohlen,
Und meine Rechte kenn' ich so wie meine —
Ich kenne, Herr, mein Recht.

Priester.

Wie meine Pflichten;
Du wolltest sagen so?

Hero.

Ich wollte, Herr,
Und sag' es jetzt: auch meine Pflichten kenn' ich;
Wenn Pflicht das alles, was ein ruhig Herz,
Im Einklang mit sich selbst und mit der Welt,
Dem Recht genüberstellt der andern Menschen.

Priester.

Dem Recht der Götter nicht?

Hero.

Laß uns nicht klügeln!
Gieb deinem Bruder und dir selbst sein Teil;
Die Götter sind zu hoch für unsre Rechte.

Priester.

Du bist gereift." (Akt IV 87 f.)

So spinnt sich die Traumwandelnde selbst ihr Verhängnis. Der Wiederschein des genossenen Glückes ruht auf ihrem Wesen, sie lebt nur in der Erinnerung daran, vor deren leuchtendem Glanze die Farben des Tages verblassen. Ein Schleier liegt gleichsam auf ihrer Seele, der sie die Dinge der Außenwelt nur undeutlich erkennen läßt. Die kluge Hero handelt thöricht wie ein Kind. Sie erregt das Mitleid des Priesters:

„Mein Innerstes bewegt sich, schau' ich sie!
So still, so klug, so Ebenmaß in jedem,
Und immer deucht es mir, ich müßt' ihr sagen:
Blick auf! Das Unheil gähnt, ein Abgrund, neben dir!
Und doch ist sie zu sicher und zu fest." (S. 89.)

Gegen das Verbot des wachsamen Oheims zündet sie dann ihre Lampe an und stellt sie an die Fensterbrüstung. Sie setzt sich daneben und spricht sehnsüchtige Worte, bis der Schlummer sie übermannt.

Diese ganze psychologische Entwicklung ist mit wundervoller Ausarbeitung kleiner genrehafter Züge meisterhaft durchgeführt. Und nicht minder schön ist die Art und Weise, wie der Dichter seine Heldin an die Katastrophe heranführt. Wir sehen Hero in der ersten Scene des fünften Aktes an Janthes Seite vor ihrem Turme an dem Meeresufer. Unverwandt mit starren Augen blickt sie nach Abydos' Küste. Entsetzt ist sie während der Nacht vom Schlummer aufgewacht und hat sich allein im Dunkel gefunden, aber mit dem Dämmern des Morgens lebte wieder in ihr die Hoffnung

auf, daß der Sturm schon früh am Abend die Lampe ausgelöscht habe, und der Freund, von keinem Zeichen gelockt, dem grauenvollen Meere fern geblieben sei. Aber bald überrascht sie die furchtbare Gewißheit des Schicksals, welches ihn getroffen hat. Janthe entdeckt eine Leiche in dem Schilfe am Gestade, und als Hero dieselbe erblickt, erkennt sie in ihr Leander. Da entringt sich ein Weheruf ihren Lippen. Dann aber geht sie mit erkünstelter Fassung dem nahenden Oberpriester entgegen und will einige gleichgültige Worte sprechen, bricht aber bei diesem Versuche zusammen. Grillparzer hat wohl daran gethan, den tiefsten Schmerz sich wortlos äußern zu lassen. Eine pathetische Deklamation würde an dieser Stelle nur erkältend auf uns wirken. — Als Hero wieder zum Bewußtsein kommt, bricht ihr Leid ungestüm hervor in Anklagen gegen den Priester, und vereint mit Naukleros, der den Leander gesucht und ihn jetzt tot auffindet, bejammert sie dann das schreckliche Los seines „mildgesinnten Freundes."

„Sag: er war alles! Was noch übrig blieb,
Es sind nur Schatten; es zerfällt, ein Nichts.
Sein Atem war die Luft, sein Aug' die Sonne,
Sein Leib die Kraft der sprossenden Natur;
Sein Leben war das Leben: deines, mein's,
Des Weltalls Leben. Als wir's ließen sterben,
Da starben wir mit ihm. Komm', läss'ger Freund,
Komm', laß uns geb'n mit unsrer eignen Leiche.
Du hast zwei Kleider, und dein Freund hat keins,
Gieb mir dein Kleid, wir wollen ihn bestatten." (Akt V S. 100.)

Man bettet den Leichnam im Tempel auf eine Bahre. Hero tritt wieder an ihn heran, und als man auf das Geheiß des Priesters den Toten nach seiner Heimat forttragen will, will sie folgen. Doch der Priester verwehrt es ihr. Da neigt sie sich zu der Leiche des Geliebten nieder, und tiefelegische Worte entströmen ihrer zu Tode verwundeten Seele. Es ist eine Totenklage so rührend, wie Thekla sie spricht, als Max Piccolomini gefallen. Entseelt sinkt dann Hero an der Bahre des Geliebten zusammen. —

Grillparzer führt uns eine Reihe von Frauengestalten vor, deren Tragik die Liebe ist. Hero ist die schönste und herzgewinnendste unter ihnen. Sie hat nur eine Schwester, die naiv-kluge, innige, fröhliche, schlichte Esther, ein Mädchen von gleich erfrischendem, beglückendem Naturell, die wie Hero nur dem inneren Gesetze folgt und wie diese die Sicherheit ihres Gefühls niemals verliert. Von Esther abgesehen, macht uns Grillparzer mit keiner seiner Heldinnen so vertraut, keiner fühlen wir uns so nahe, wie Hero, und keiner einzigen Geschick rührt uns darum so tief, wie das der priesterlichen Jungfrau von Sestos. Und doch ist die ihrem Untergange innewohnende tragische Gerechtigkeit nicht zu verkennen. Hero hat der priesterlichen Satzung,

der Pflicht gegen die Götter das Recht des Herzens gegenübergestellt. Entsagung forderte ihr Beruf, sie aber schenkte dem Jüngling, der ihretwegen Gefahr und Verderben trotzte, ihre Neigung. Darum rächt sich das verletzte Heilige an ihr. Man hat darauf hingewiesen, daß die Tragik ihres Unterganges der Tragik der Antigone des Sophokles ähnlich sei. Auch in dieser kämpft ein rein menschliches Gefühl, die Schwesterliebe der Heldin, mit dem starren Gesetze, welches Kreon vertritt, und weil Antigone dem Gebote ihres Herzens Folge leistet, verfällt sie der Todesstrafe. Aber man vergesse nicht, daß die Tragik in dem Sophokleischen Stücke viel prinzipieller und reiner ist, weil die Heldin, indem sie dem Zuge ihres Herzens nachgiebt, zugleich eine heilige Pflicht erfüllt, eine Pflicht, welche das Band des Blutes und der Familie ihr auferlegte, und welche der Pflicht des Gehorsams gegen das Staatsgesetz als sittlich höher berechtigter Faktor entgegentritt. Nicht eine Schwäche, nein, die heldenhafte Stärke ihres sittlichen Gefühls treibt die Tochter des Ödipus in den Tod, und darin eben liegt der Unterschied der Tragik in dem griechischen Trauerspiel und dem Liebesdrama Grillparzers. Und doch stehen wir auch in der „Hero" ebenso, wie in der „Antigone", mit unseren Sympathieen ganz auf der Seite der Unterliegenden und wir sagen mit Volkelt: „Was hier formell unterlag und mit Recht unterlag, ist doch eine edlere und reinere Form der Menschlichkeit als jene Priestersatzungen." [1]

Die Darstellung der Liebe in „des Meeres und der Liebe Wellen" gemahnt uns unwillkürlich an die herrlichen Worte des Chors in der „Antigone" (V. 758 ff.):

„O Eros, Sieger im Streit,
Die Beute gewaltig umschlingend,
Der heimlich versteckt auf der Jungfrau
Holdblühender Wange lauscht!
Du wandelst auf Wogen des Meers,
Du schweifest in Fluren und Wald!
Dir entrinnt der Ewigen keiner,
Und keiner der Menschen, der Söhne des Tages,
Und wen du ergriffen, der raset.
Du lockst verderbend in Schuld
Die Sinne des edelen Mannes. . . .
Du herrschest mit süßer Gewalt
Im Auge der reizenden Braut;
Du waltest im Rat der Gesetze.
Und ohne zu kämpfen, in tändelndem Spiel
Erringet den Sieg Aphrodite."

[1] a. a. O. S. 141.

Wie in Shakespeares „Romeo und Julie“, ist die Liebe auch in dieser Tragödie ein brennend magischer Zug, aber doch keine Täuschung der Sinne, die wie ein Schleier fällt vor dem Ernste und der rauhen Hand des Lebens, sondern eine tiefe, zwingende Macht, die dem Herzen entstammt, die den anderen überwinden muß, weil sie alles für ihn dahingiebt. Die tragische Erkenntnis, daß die Seligkeit dieses Gefühls vergänglich, drückt uns nicht nieder, im Gegenteile, das unnennbare Glück der Liebenden inmitten aller Schreckniſſe bleibt wie ein gerettetes Eden in unserer Erinnerung stehen und hebt sich von der dunklen Trauer des Schlusses nur um so strahlender ab.

„Viele versuchten umsonst, das Heiterste heiter zu sagen,
Hier spricht endlich es sich, hier in der Trauer sich aus“

sagt Hölderlin von der „Antigone“; ich möchte dieses Wort auch auf die „Hero“ anwenden.

Nächst der Gestalt der Heldin fesselt die Figur des Leander am meisten unser Interesse. Er erscheint in den beiden ersten Akten an der Seite seines Freundes Naukleros, und die Reden des letzteren tragen nicht wenig dazu bei, uns sein Charakterbild deutlich zu machen. Den Gegensatz zwischen ihm und seinem Gefährten prägt Grillparzer, der immer nach der Anschauung arbeitete, charakteristisch in ihrem Äußeren aus. „Leander“, schreibt er, „ist kleiner und schwächer oder unbeholfener als Naukleros; braun, dieser blond. Das bestimmt beider Verhältnis.“[1] Der Geliebte Heros, wie er uns im ersten Akt entgegentritt, ist eine friedfertige, schüchterne, noch unentwickelte Jünglingsnatur mit einem weichen Hange zur Melancholie. Bevor er Hero schaut, hat die Liebe sein Herz noch nicht berührt; *παρθένον ψυχὴν ἔχων* — um mit dem Euripideischen Hippolytos zu sprechen — so wird er uns von Naukleros geschildert. Noch trägt er in der Seele den Schmerz um den Tod seiner Mutter, und umsonst hat bisher der Freund versucht, den Jugendmut in ihm durch heitere Zerstreuungen wachzurufen. Erst der Anblick Heros setzt sein Inneres in Flammen, und wie Romeo, folgt er blindlings, ohne das mindeste Zaudern, der Regung der Leidenschaft. Zittern, Bangigkeit überfällt ihn bei seiner ersten Begegnung mit Hero, die Worte versagen ihm, und der Freund muß als Fürsprecher für ihn auftreten. Dann gewinnt mit der Hoffnung, daß die priesterliche Jungfrau sein Werben nicht ablehnen werde, sein seelisches Wesen eine mächtige Steigerung. Der sanfte, schüchterne Jüngling wird zum Helden; vor keiner Gefahr schrickt er jetzt mehr zurück. Ratlos steht Naukleros dem so Verwandelten gegenüber und vergeblich sucht er, als er inne wird, mit welch' ungeahnter Glut die Leidenschaft Leanders Seele ergriffen, ihn mit List und Gewalt davon abzuhalten, sein nächtliches

[1] Vergl. Werke Bd. XIV S. 232 f.

Wagnis zum zweitenmale zu unternehmen. Doch der Jüngling trotzt mit todesmutiger Entschlossenheit dem Verhängnis:

„Amor und Hymen, ziehet ihr voran,
Ich komm', ich folg', und wäre Tod der dritte!". (Akt IV S. 83.)

Er denkt keinen Augenblick daran, daß seine Liebe zu der Priesterin strafbar sei. Er ist ein Naturkind wie Hero und handelt nicht nach Maximen, sondern gehorcht seinen natürlichen Impulsen. Seine Leidenschaft, der er sich gleichsam mit geschlossenen Augen überläßt, unfähig und ohne den Willen sie zu bemeistern, treibt ihn ins Verderben. Sein Vergehen findet die Nemesis in den Meereswogen.

Naukleros ist lebendiger, frischer und gesprächiger als Leander. Mit leichtem Scherze geht er dem Ernstgesinnten zur Seite. Er ermuntert ihn in seiner Neigung zu Hero, er zeigt ihm, wie er später sich selbst anklagend sagt:

„Die todgeschwellten Früchte,
Und wob das Netz, das klammernd ihn umfing."
(Akt IV S. 80.)

Die ernsten Seiten seines Wesens enthüllen sich uns erst, als er das dem Freunde aus seiner Leidenschaft hervorwachsende Unheil vor Augen sieht und nicht vermag, es abzuwenden. Da offenbaren sich uns die wahren und tiefen Gefühle, welche er für Leander hegt. Die Klagen, in welche er, als das Schreckliche geschehen, angesichts der Leiche seines Freundes ausbricht, sind das beredteste Zeugnis seiner Liebe zu ihm und doppelt rührend im Munde eines sonst so munteren Gesellen.

Ungleich bedeutender als Naukleros ist die Figur des Priesters. Namentlich in der ersten Scene des dritten Aktes gewinnt diese Gestalt ihre volle Beleuchtung. In den Ermahnungen, welche er dort an Hero richtet, in denen jedes Wort an der rechten Stelle steht, welche gemessen, prachtvoll, in beredter Steigerung und Eindringlichkeit dahinfluten, tritt uns seine ganze geistige Physiognomie entgegen. Dem bewegtem Weltleben abhold und entfremdet, ein beschaulicher Geist mit einem gewissen inspirierten, pathetischen Zuge geht er nicht nur mit dem Verstande, sondern mit dem vollen Gefühle seines Herzens in seinem Berufe auf. Das Priestertum ist sein Ideal. Mit keiner Fiber hängt er an irdischem Besitze, alle seine Gedanken suchen das Himmlische; das Vergängliche ist ihm nur ein Gleichnis für das Ewige. Alles, was er sieht und hört, deutet er in Bezug auf seine fromme innere Welt. Er ist die Verkörperung seiner Pflicht. Mit ruhiger und gerecht wägender Einsicht ist er milde gegen kleinere Vergehen, aber hart und unerbittlich, wo es sich um offenbar bewußte Verletzung heiliger Satzungen handelt. — Er liebt Hero. Mit zärtlicher Sorgfalt sucht er in ihr die wahlverwandte Seele, welche er selbstsüchtig nach seinem Willen formen

und erziehen will. Nicht leicht wird es ihm, an die Schuld der Jungfrau zu glauben; nur langsam faßt der Argwohn Wurzel in seiner Seele. Als aber alle Anzeichen seinen Verdacht bestätigen, da regt sich in ihm etwas wie feindseliger Fanatismus, da sinnt er darauf, das Heiligtum vor Entweihung zu schützen und den Schuldigen den rächenden Göttern zu überliefern. Aber indem er diesen straft, straft er auch sich selbst, denn zugleich mit Leander fällt auch das geliebte Leben der priesterlichen Hero seinem Racheverke zum Opfer, und wir sehen ihn am Schlusse der Tragödie trauernd mit verhülltem Haupte von der Leiche des teuren Bruderkindes scheiden. — Die Nebenfiguren, der Tempelhüter und die Dienerin Janthe, sind nur mit wenigen hervorstechenden Zügen ausgestattet. Ersterer ist eine niedrige, schlaue Natur, und Janthe ein fröhliches, neckisches, manchmal vorlautes, aber im Grunde ein der Hero treu ergebenes Wesen. Es ist offenbar eine Verirrung, daß der Dichter ihr den Richterspruch in dem tragischen Prozesse in den Mund legt, indem er sie den Priester rügen und gegen die Bildsäule Amors gewendet sagen läßt:

„Versprichst du viel und hältst du also Wort?"

Ein so unbedeutendes Geschöpf wie Janthe hat für den Zuschauer zu wenig Geltung, als daß der Dichter diesem durch sie am Schlusse des Stückes die tragische Lehre hätte erteilen lassen dürfen.

Griechen sind all' diese Personen ebensowenig, wie die Gestalten der „Medea" und „Sappho", aber wir dürfen dies gering achten, weil sich uns ihre individuelle Wahrheit so lebendig und überzeugend in die Seele prägt. Das Amalgamieren antiker und moderner Züge finden wir in „des Meeres und der Liebe Wellen" ebenso, wie in den vorhergehenden Stücken — so hat z. B. die Scene der Priesterweihe der Hero unverkennbar einen katholischen Anstrich — und der griechische Geist zeigt sich auch hier vornehmlich nur in der ruhigen und plastischen Entwicklung des ganzen Dramas, in der edlen Harmonie, welche in allen Teilen desselben waltet, und in der herrlichen Diktion, welche, wie die Sprache des Sophokles, den einfachsten und bezeichnendsten Ausdruck für die Empfindung sucht und Naturlaute liebt.

4.

Technik und Sprache.

In technischer Hinsicht gleicht dieses Trauerspiel am meisten der „Sappho". Wie in dieser, nimmt auch in „des Meeres und der Liebe Wellen" die Schilderung der seelischen Zustände der Handelnden den größten Raum ein. Die einfache Aktion, welche in dem Zeitraume von drei Tagen verläuft, wechselt ihren Schauplatz zu Beginn des zweiten, dritten, vierten und je einmal innerhalb des vierten und fünften Aktes. Die einzelnen Stadien der Handlung schließen sich eng aneinander. Auf das erste Erblicken

Heros und Leanders am Morgen beim Opferfeste in der letzten Scene des ersten Aufzuges folgt im zweiten die Begegnung der beiden mittags im Tempelhaine; im dritten Akte sehen wir Hero am Abend in ihrem Turmgemache, wo sich bald darauf die den Gipfelpunkt des Stückes bildende, entscheidende Liebesscene zwischen ihr und Leander abspielt. Die Wirkung dieser Scene springt unmittelbar hinüber auf die nächste im vierten Akte, wo wir Hero nach schlaflos durchwachter Nacht vor ihrer Wohnstätte wiederfinden. Dort beginnt nun das Gegenspiel seine feindliche Thätigkeit, und die Intrigue, welche gesponnen wird, erblicken wir, wenn der Vorhang des fünften Aktes aufgeht, schon in ihren Folgen. So greifen die einzelnen Glieder des Scenengefüges eng verkettet in einander, und es erhöht sich der Eindruck strenger dramatischer Folgerichtigkeit.

Wie seine „Sappho“ exponiert Grillparzer auch diese Tragödie in mehreren charakterisierenden, die Handlung nicht vorwärts führenden Situationsscenen. Aber auch hier entschädigt uns der Reiz des poetischen Details für den Mangel an dramatischer Bewegung. Der zweite Akt hat ein kräftigeres, theatralisches Leben, und der herrliche dritte spannt uns auf das höchste. Der vierte hebt wieder mit einer langsameren Entwicklung an, aber es ist nicht richtig, was mehrfach behauptet worden ist, daß die Handlung hier still stehe und retardiert werde. Er enthält vielmehr mehrere die Handlung vorwärts bewegende Momente: die Entdeckung des Geheimnisses Heros durch den Tempelhüter und Priester, den Entschluß der letzteren, den fremden Eindringling zu strafen und die Ausführung dieser Absicht, die Auslöschung der Lampe Heros, welche dem Leander auf seinem nächtlichen Wege leuchten soll, durch den Oberpriester. Der fünfte Akt dagegen ist ebenso wie in der „Medea“ zu breit. Die Würfel sind gefallen, Leander ist tot und mit der Auffindung seiner Leiche durch Hero die Handlung eigentlich abgeschlossen. Die etwas theatralische letzte Scene, die Aufbahrung des Leichnams im Tempel, hätte der Dichter besser fortgelassen.

Dieses Stück mit seinem bühnengerechten Bau wird immer eine Zierde des deutschen Theaters bleiben. Aber die Darsteller müssen, wenn es seinen vollen Zauber äußern soll, eins besitzen, was auch die vollkommenste Kunst nicht zu ersetzen imstande ist: den Reiz der Persönlichkeit. „Es müssen“ wie Hans Hopfen sagt, „schöne Menschen sein, von einem warmen Strahle hellenischer Sonne überglänzt, glückselige Eintagsmenschen, in deren kindlichen Herzen nur eine lodernde Flamme lebt, die jeden anderen Gedanken, jede andere Sorge verzehrt und verklärt.“ [1]

[1] Vergl. den Aufsatz „Hero in Berlin“ in Hopfens „Streitfragen und Erinnerungen“, Stuttgart 1876. S. 83 ff. Der Aufsatz ist geschrieben nach der ersten Aufführung der Grillparzerschen Tragödie im königlichen Schauspielhause zu Berlin am 13. Febr. 1874.

Die Sprache der Hero scheint aus dem Wohllaute des getragenen Gesanges, den die Sprache in Goethes „Iphigenie“ anstimmt, und aus der in Naturlauten sich brechenden, abgekürzten, dramatischen Rede Heinrich von Kleists gemischt. Sie ist voll Anschaulichkeit, Innigkeit und Kraft. Wie in der „Sappho“, läßt Grillparzer auch hier seine Personen sich bald in längerer und geschmückter Rede und Gegenrede ergehen, bald läßt er die Sprechenden im hastigen Wechsel einander ablösen, zerreißt die Verse und steigert durch kurzes Frage- und Antwortspiel, durch Einwürfe und Widerlegungen die Lebhaftigkeit des Dialogs. Mehr, als in allen seinen anderen Dramen, liebt es der Dichter, dem gesprochenen Worte die Gebärde zur Begleiterin zu geben, so z. B. wenn er den Priester sagen läßt:

„Naukleros und Leander. Welcher war's?
(Die flachen Hände vor sich hingestreckt.)
In gleichen Schalen wäg' ich euer Los.“ (Akt IV S. 75.)

Oder wenn der Priester sich an Hero wendet:

„Bedarfst du irgend Rat,
Such' ihn bei mir, bei deinem zweiten Vater;
Doch stießest du des Freundes Rat zurück,
Du fändest auch in mir den Mann, der willig
Das eigne Blut aus diesen Adern gösse
(mit ausgestrecktem Arme)
Wüßt' er nur einen Tropfen in der Mischung,
Der Unrecht birgt und Unerlaubtes hegt.“ (Akt III S. 48.)

Das Pathos entwickelt Grillparzer mit noch größerer Objektivität als in der „Medea“, ohne alle lyrische Willkürlichkeiten aus den Charakteren heraus. Es findet sich in dem ganzen Stücke keine die naive Anlage der beiden Hauptcharaktere störende Reflexion. Wir vergessen, wer hinter den Agierenden steht, und nur in den Reden des Priesters glaubt man zuweilen den soufflierenden Dichter zu hören. Oder klingt es nicht wie ein Selbstbekenntnis Grillparzers, wenn er den Priester auf Heros Worte:

„Der Ort ist still, die Lüfte atmen kaum;
Hier ebben leichter der Gedanken Wogen,
Der Störung Kreise flieh'n dem Ufer zu,
Und Sammlung wird mir werden, glaube mir“

also entgegnen läßt:

„Sammlung? Mein Kind, sprach das der Zufall bloß?
Wie, oder fühltest du des Wortes Inhalt,
Das du gesprochen, Wonne meinem Ohr?
Du hast genannt den mächt'gen Weltenhebel,
Der alles Große tausendfach erhöht
Und selbst das Kleine näher rückt den Sternen.
Des Helden That, des Sängers heilig Lied,
Des Sehers Schau'n, der Gottheit Spur und Walten,
Die Sammlung hat's gethan und hat's erkannt,

Und die Zerstreuung nur verkennt's und spottet.
Spricht's so in dir? Dann, Kind, Glück auf!
Dann wirst du wandeln hier, ein selig Wesen,
Des Staubes Wünsche weichen scheu zurück;
Und wie der Mann, der abends blickt gen Himmel,
Im Zwielicht noch, und nichts ersieht als Grau,
Farbloses Grau, nicht Nacht und nicht erleuchtet,
Doch schauend unverwandt, blinkt dort ein Stern,
Und dort ein zweiter, dritter, hundert, tausend,
Die Ahnung einer reichen, gotterhellten Nacht,
Ihm nieder in die feuchten, sel'gen Augen.
Gestalten bilden sich und Nebel schwinden,
Der Hintergrund der Wesen thut sich auf." (III S. 46.)

Ja, aus der klarsten und stillsten Tiefe seiner Seele hat der Lyriker Grillparzer diese dichterische Perle gehoben, er, der den lauten Markt und seine Freuden floh, und dem die Einsamkeit, „die Freundin der Begeisterung und der Weihe", um mit Alexander Puschkin zu sprechen,[1] die Geheimnisse der Schönheit entschleierte. Und niemals gab er ihren Offenbarungen einen reineren und innigeren Ausdruck, als in der „Hero". Welch' ein berauschender Hauch von Poesie weht uns aus den Liebesscenen entgegen! Wie wunderbar weiß der Dichter die ganze Skala des Empfindens erklingen zu lassen! Mit welchem Glanze ist die Sehnsucht geschmückt, mit welcher Zartheit, welchem Schmelze die süße Ergriffenheit der Liebe geschildert, wie hinreißend sind die Worte des Entzückens und wie rührend tönt die Klage des Schmerzes! Namentlich der Dialog des dritten Aktes quillt von blumigen Schönheiten über.

Vor dem Zauber dieser Sprache verblassen die wenigen Flecken, welche der feilende Dichter zu tilgen vergessen, die sich hier und da findenden Härten, eigenartigen Wendungen und unschönen Worte und Wortverkürzungen, z. B. Akt I S. 22 „Auch über euch wacht sorglich, eben heut." S. 25 Neig' uns ein günstiges schirmendes Aug!" Akt V S. 106 Zieh' mir den Schleier hinweg vom Aug'. II 34 Wer weiß, ist ihr Gelübd' so eng und fest. I 41 Denn wenn die Sonn' auf ihres —. S. 34 „Dort kommt ein Mädchen mit dem Wasserkruge in ein und andrer Hand." S. 16 „Auf kühne Wagniss' in entferntes Land. V S. 103 Mein starkes, wackres Mädchen. So wieder du mein Kind!" I S. 9 „Mein Wesen sich hintangiebt und besitzt." —

Der Vers ist nach denselben Gesetzen behandelt wie in der „Sappho". Vergl. S. 63 ff.

---

[1] S. das Gedicht „die Einsamkeit" in Puschkins poetischen Werken, übersetzt von Friedrich Bodenstedt. Berlin 1854. Bd. I. S. 15.

Es finden sich vier und vierzig sechsfüßige Jamben.[1]

Was die Versausgänge angeht, so sind die klingenden zahlreicher, als die stumpfen. Zu den ersteren verwendet der Dichter auch hier öfters solche Worte, deren letzte Silbe einen starken Nebenton hat, z. B. S. 21 Spielzeug. 45 Erbstück. 46 Inhalt. 66 Stützpunkt. 71 Anwalt. 78 Sestos. 95 Meergras — und getrennte Worte: sag' ich, tret' ich, erreicht' ich, war's nicht, laßt es.

Enjambements hat Grillparzer auch in diesem Stücke nach Möglichkeit vermieden. Sie kommen in folgenden Fällen vor: Das Subjekt wird von seinem Prädikat getrennt, z. B. S. 9 Daß der Unverständ'ge ‖ Beharrt und bleibt. — 41 Daß der oft Gekränkte ‖ Sich doppelt rächt. 48 Den Mann, der willig ‖ Das eig'ne Blut aus diesen Adern gösse. 67 Wenn sie ‖ Versucht, das Abenteuer zu besteh'n. 74 Gewiß, wenn du ‖ Der Pilgerruh erst einen Blick gegönnt. 78 Die einst wir ‖ Im Haine sah'n. Der Hellespont ‖ Läßt Kindern gleich die frommen Wellen spielen. — Nur meine

[1] S. 7 Dem Zorne, der sein Recht. — 14 Komm hier! Nun weint sie gar! — 19 Was ist? Befahl ich nicht? — 21 Wär' nicht die Wirklichkeit. — Was ist? Zwei Fremdlinge des. — 28 Wie lang' sitz' ich vom Sprechen. — 32 Dem man die Krone aufgesetzt. — 33 Laß mich und quäl' mich nicht! — Von ihrem Hals und Wuchs. — 35 Folg' du! Ich nicht! Was sonst? — 36 Des Fehls Bewußtsein mit. — 37 Denn wie sie ihn befiel, beim Fest. — 41 Und wenig wohlgesinnt. — 43 Leander! Höre doch! — 47 Die Ahnung einer reichen, gotterhellten. — Ins rege Leben stürzt, wo Mensch den. — 49 Und nie mehr zünd' es neu. — 53 Sie töten jene, die der Sonne. — So soll ich fort? Du sollst. — 54 Hier bleib! Hast du's gewagt. — 55 Ist hier noch jemand wach. — 57 Bleibt kundlos dir mein Weg? 58 Trägst du die Ungewißheit. — 59 O Seligkeit! O Glück! Und kehrst. — 64 Hero! Eben sprang ein Mann. — 67 Sag' ihr, daß ich die Dienerin. — 69 Ich war so bang, allein. — 70 Warum nicht heut'? zu ihr? — 71 Doch sie verschweigen's auch. — 75 Bin ich Janthe gern. — Indes der eine doch ein Lebender. — 77 Wo kommst du her? — 78 An unf'rem Ufer hat. — 79 Armseliger! Auch das! — 82 Den alle Götter schützen. — 85 Geh' nur! Du immer auch. — 89 Blick auf! das Unheil gähnt. — 91 Wie Worte klingt es mir. — 92 Die Lampe wird bewegt. 94 So aber blieb er heim. — 99 O, ich will weinen. — 100 Laß mich! Der Mord ist stark. — 105 Nun denn, ich hab' gelernt. — 106 Ja so! — Komm denn! — Ferner vierzehn vierfüßige Jamben: 11 Die Mutter duldete und schwieg. — 14 Wie's ihr gefällt. Mein gutes Kind. 16 Wie? Nicht? Nach manchem. — 36 Der Mann ist krank. Was sagst. — 59 Und dann sie legen. — 60 Du, frevle nicht! — 76 Und heute that, die Nachbarn. — 77 Erschreckt? Du. — 91 Bewahr! bewahr! Ich bin. — Wie süß, wie wohl. — 99 Du staunst? Du klagst? — 103 Er war so jugendlich. — 106 Er bleibt nicht hier. — 108 Spricht das der Wahnsinn? — Ein Dreifüßler: „Was nur das Leben sei!" — Zu diesen Freiheiten in betreff der Verslänge gesellen sich noch andere wie namentlich der Gebrauch von Trochäen, z. B. S. 4 Strahlt auf der Priesterin Haupt. 8 Jegliche Störung fern. — Ablehnend alles andere. 19 Einend den Sinn, allein die Sinne nicht. — 59 Ich in Gefahr und Tod, du immer weigernd. —

Lampe ‖ Wirft bleiche Lichter durch die dunkle Luft. — Auch das Adverb steht zuweilen am Ende des ersten Verses, z. B. S. 7 . . . zu zürnen heut' ‖ Am Morgen dieses Tags. 32 Du vorn ‖ Am Standbild Hymens. —

Der Reim findet sich S. 35:

Da sprach der Gott:
Komm' her zu mir
In meine Wolken,
Neben mir.

und S. 83, wo der Dichter ungenau Wüste und Küste reimt.

„Wäre Grillparzer auf der Bahn der „Ahnfrau" fortgeschritten, er wäre der deutsche Calderon geworden. Daß er die Bahn des Romantischen verließ, darum rissen sich die Sonnenpferde vom Wagen seines Ruhmes, auf dem sie ihn schon emporgetragen hatten, los, und Grillparzer wandelt nun, eine rosige Wolke in der deutschen Poesie, erhaben über der Erde, ferne dem Himmel. Die „Ahnfrau" wird seinen Namen im deutschen Volke lebendig erhalten, aber seine griechischen Dramen „Sappho" und „Medea" werden bald der Vergessenheit anheimgefallen sein."[1] So schrieb der Wiener Schriftsteller Julius Seidlitz im Jahre 1836; und so dachten die meisten seiner recensierenden Zeitgenossen. Aber die Nachwelt urteilt anders. Gerade die romantische Schicksalstragödie Grillparzers ist uns entfremdet, während wir an seinen antikisierenden Trauerspielen, in denen sein Genius am eigenartigsten und unnachahmlichsten lebt und webt, uns heute noch wahrhaft erfreuen. Grillparzer nahm die fortströmende Überlieferung des Klassicismus auf, aber er blieb, um seine eigenen Worte zu gebrauchen, nicht „bloß stehen, wo Schiller und Goethe standen,"[2] sondern wußte, wie wir gesehen, die von unseren Heroen überkommenen klassischen Formen mit neuem Geiste und stärkerem realen Gehalt zu füllen. Als geniale Studien, als Höhepunkte deutscher Errungenschaft durch Vermählung des germanischen und hellenischen Geistes, schließen sich Grillparzers „Sappho", „Medea" und „Hero" an Goethes „Iphigenie" und Schillers „Braut von Messina" nicht unwürdig an, und auch von Grillparzer kann man sagen, was Jean Paul über Goethe sagt, „daß er ein Baum ist, der seine Wurzeln in deutscher Erde nährt, aber mit seinen Wipfeln nach Griechenland hinüberneigt." Die Werke, welche der östreichische Dramatiker als Nachfolger des Dichters der „Iphigenie" geschaffen, wird das deutsche Theater als schätzbare Kleinodien bewahren, nicht zum Hausgebrauche, nur für die Festtage und vorzugsweise zum edlen Beispiel.

[1] Julius Seidlitz, die Poesie und die Poeten in Östreich i. J. 1836, Grimma 1837. Bd. I. S. 72.

[2] Vergl. Werke Bd. II S. 42.

In demselben Verlage erschienen:

Lieder und Bilder von **Julius Schwering.** 112 S. Preis 1,60 Mk., geb. 2,60 Mk.

In einer Besprechung der litterarischen Erscheinungen des Jahres 1886 sagt die Kölnische Volkszeitung über die vorstehende Gedichtsammlung:

„Die beste Gabe auf dem Gebiete der Lyrik bietet uns ein noch junger Dichter, Julius Schwering. Seine „Lieder und Bilder" machen nur ein kleines Bändchen aus — gewiß hat der Verfasser eine strenge Auswahl getroffen — aber sie enthalten viel Schönes und Wertvolles. Besonders ist es anzuerkennen, daß er nicht einstimmt in den allgemeinen Singsang von Natur und Liebe, der allmählich unerträglich wird, und daß er große, meist historische Stoffe in den Kreis der Behandlung zieht. Seine Gedichte zeigen einen idealen Gedankenflug, männliche Gesinnung, packende Kraft des Ausdrucks und einen markigen Versbau, Eigenschaften, welche namentlich in den meist trefflich gelungenen Balladen und Romanzen zum Vorschein kommen. Das Büchlein bildet ein ausgezeichnetes Geschenk für Freunde der Poesie."

(Nr. 334. — 27. Jahrgang.)

In den „Laacher Stimmen" urteilt Wilhelm Kreiten:

„Man pflegt unter Kritikern zu sagen, wenn eine neue Gedichtsammlung zu einem Drittel gute Gedichte enthalte, so sei sie existenzberechtigt. Auf diesen Satz gestützt, erteilen wir Julius Schwering unbedenklich das Bürgerrecht auf dem Parnaß; denn seine Sammlung ist mehr als zu einem Drittel gut, drei oder vier Nummern sind sogar vortrefflich. . . . Für die Form ist Schwering in eine treffliche Schule gegangen; es überrascht uns keineswegs, ihn so begeistert für Freiligrath und Annette v. Droste-Hülshoff zu finden; sein Bestreben geht sichtlich dahin, zwischen dem so verschiedenen und doch so verwandten Stile der beiden sich seinen eigenen zu wählen. Gerade die Sorgfalt, welche der Dichter der Form widmet, die klare Durchsichtigkeit, welche er dem Ausdruck, die Melodie und der Rhythmus, welche er dem Vers zu geben gerungen und verstanden, berühren auf das allerwohlthätigste. Man fühlt sofort, daß man es mit keinem Dilettanten, sondern mit einem Kunstjünger zu thun hat, und das berechtigt zu der sicheren Hoffnung, daß, wenn das Leben erst seinen abgeklärten Wein spendet, diese goldenen und krystallenen Schalen ihn noch einmal so herrlich werden munden lassen" u. s. w.

Das „Östreichische Litterarische Centralblatt" sagt u. a.:

„Schöne und anziehende Lieder sind es, die uns in diesem Werkchen vorgeführt werden. Sinnige Naturanschauung und die leicht dahinfließende formvollendete Sprache wirken sehr vorteilhaft auf den Leser. Wie herrlich und innig sind z. B. Lieder wie: „Deutsche Herzen", „Mutterliebe", Torquato Tasso" u. s. w.

(Jhrg. 1887. Nr. 11.)

Die Schlesische Volkszeitung schreibt:

„Diese Sammlung jugendfrischer Gedichte verrät ein erfreuliches und vielversprechendes Talent. Die Gedichte sind teils epischen, teils lyrischen Inhalts, letztere vermeiden jedoch glücklicherweise das ausgetretene Gebiet der Liebessimpelei. Die Romanzen zeichnen sich fast alle aus durch knappe, gedrungene, markige Sprache, anschauliche und fesselnde Darstellung, vortreffliche Auswahl der Motive. Die lyrischen Gedichte sind stimmungsvoll und atmen tiefes, gesundes Gefühl. Vorzüglich gelungen sind die Naturbilder, und die Lieder, welche die westfälische Heimat des Dichters zum Gegenstande haben. Besondere Vorliebe zeigt der Dichter für das Seemannsleben, welches er auf mannigfaltige Weise in romanzenartigen Gedichten und Schilderungen besingt" u. s. w.

(Jhrg. 1887. Nr. 70.)

Gleich lobende Recensionen brachten „der Litter. Handweiser", „die historisch-politischen Blätter", „der deutsche Hausschatz", „die deutsche Heimat", „die alte und neue Welt", „der Westfälische Merkur" und die „Neue Preußische Zeitung".

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

NOV 30 '65 H
CANCELLED
DUE APR '66 H
808.872
CANCELLED
DEC 1 '66 H
CANCELLED
125013

48537.14.6
Franz Grillparzers hellenische Trau
Widener Library 003595141
3 2044 087 171 401